This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ND588
M93F56
1896
SAL

Stanford University Libraries
3 6105 024 477 809

Görres-Gesellschaft

zur Pflege der Wissenschaft

im katholischen Deutschland.

Erste Vereinsschrift für 1896.

Finke, Dr. Heinrich,

...iller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen.

1896.

...missions-V... Druck von J. P. Bachem.

Schriften der Görres-Gesellschaft

zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland.

Jahresberichte und Vereinsgaben.

Commissions-Verlag von J. P. Bachem in Köln.

1876. **Jahresbericht.** 48 Seiten.
Vereinsschrift. 1. **Zur Einführung.** 2. **Prof. Dr. J. Hergenröther, Der heilige Athanasius der Große.** 3. **Prof. Dr. Franz Kaulen, Assyrien u. Babylonien nach den neuesten Entdeckungen.** 186 S. geh. M. 3.—. (Vergriffen.)

1877. I. **Prof. Dr. Th. Simar, Der Aberglaube.** II. Aufl. 80 S. geh. M. 1.20.
II. **C. Berthold, Die Herrschaft der Zweckmäßigkeit in der Natur.** 98 S. geh. M. 1.60. (Vergriffen.)
III. **R. Baumstark, Die spanische National-Litteratur im Zeitalter der habsburgischen Könige.** 110 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 60 Seiten.
Bericht über die Verhandlungen der Section für Philosophie 29. 8. 1877. 100 Seiten. (Vergriffen.)

1878. I. **Dr. P. Haffner, Eine Studie über G. E. Lessing.** 2. Aufl. 112 S. geh. M. 1.80
II. **Dr. Friedr. Kayser, Eine Nilfahrt.** 104 Seiten. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
III. **Dr. J. B. Heinrich, Clemens Brentano.** 112 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 156 Seiten.

1879. I. **Fr. Hettinger, Die Theologie der göttlichen Komödie des Dante Alighieri** in ihren Grundzügen. 142 S. geh. M. 2.25.
II. **Dr. Franz Falk, Die Druckkunst im Dienste der Kirche, zunächst in Deutschland bis zum Jahre 1520.** 112 S. geh. M. 1.80.
III. **Heinrich Rodenstein, Bau u. Leben der Pflanze, teleologisch dargestellt.** 104 Seiten. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 64 Seiten.

1880. I. **Jos. Galland, Die Fürstin Amalie von Gallitzin und ihre Freunde.** I. Theil. 112 Seiten. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
II. **Dr. P. Norrenberg, Frauenarbeit und Arbeiterinnen-Erziehung in deutscher Vorzeit.** 112 Seiten. geh. M. 1.80.
III. **Jos. Galland, Die Fürstin Amalie von Gallitzin und ihre Freunde.** II. Theil. 132 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 58 Seiten.

1881. I. **Leopold Kaufmann, Albrecht Dürer.** 120 Seiten. geh. M. 1.80.
II. u. III. **Dr. Baudri,** Weihbischof, **Der Erzbischof von Köln, Johannes Cardinal von Geissel und seine Zeit.** 336 S. geh. M. 5.—. (Vergriffen.)
Jahresbericht. 32 Seiten.

1882. I. **Prof. Dr. Const. Gutberlet. Der Spiritismus.** 104 S. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
II. **Karl Unkel, Berthold von Regensburg.** 124 Seiten. geh. M. 1.80.
III. **Prof. Dr. P. P. M. Alberdingk-Thijm, Philipp van Marnix, Heer van Sanct-Aldegonde.** Ein Lebensbild aus der Zeit des Abfalls der Niederlande. 68 Seiten. geh. M. 1.20.
Jahresbericht. 40 Seiten.

1883. I. **Dr. Jos. Pohle, P. Angelo Secchi.** Ein Lebens- und Culturbild. 164 Seiten. geh. M. 2.50.
II. **Dr. Karl Grube, Gerhard Groot und seine Stiftungen.** 108 S. geh. M. 1.80.
III. **Dr. Herm. Cardauns, Der Sturz Maria Stuart's.** 116 S. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 44 Seiten.

1884. I. **Fr. Wilh. Woker, Aus Norddeutschen Missionen des 17. und 18. Jahrhunderts.** Franciscaner, Dominicaner und andere Missionare. 122 S. geh. M. 1.80.
II. **Prof. Dr. Hipler, Die christliche Geschichts-Auffassung.** 104 S. geh. M. 1.80.
III. **Prof. Dr. Joseph Pohle, Die Sternwelten u. ihre Bewohner.** I. Theil 128 S. geh. M. 1.80. (Vergriffen.)
Jahresbericht. 52 Seiten.
Anhang: Verzeichniß d. Mitglieder und Theilnehmer der Görres-Gesellschaft. 40 Seiten.

1885. I. **Fr. Wilh. Woker, Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani, Bischofs v. Spiga, spätern apostolischen Vicars von Norddeutschland.** Deutsche Angelegenheiten, Friedens-Verhandlungen zw. Papst u. Kaiser 1703—1709. 132 S. geh. M. 1.80.
II. u. III. **Prof. Dr. Jos. Pohle, Die Sternwelten und ihre Bewohner.** II. Theil. Schluß. 220 S. geh. M. 3.60.
Jahresbericht. 12 Seiten.

1886. I. **Dr. W. Pingsmann, Santa Teresa de Jesus.** Eine Studie über das Leben und die Schriften der hl. Theresia. 116 S. geh. M. 1.80.
II. **Dr. Anton Pieper, Die Propaganda-Congregation und die nordischen Missionen im siebenzehnten Jahrhundert.** 116 S. geh. M. 1,80.
III. **Fr. Wilh. Woker, Agostino Steffani, Bischof von Spiga i. p. i., apostolischer Vicar von Norddeutschland. 1709—1728.** 144 Seiten. geh. M. 1.80.
Jahresbericht. 28 Seiten.

(Fortsetzung siehe 3. Seite des Umschlags.)

Carl Schurz

Carl Müller.

Sein Leben und künſtleriſches Schaffen.

Von

Dr. Heinrich Finke,

a. o. Profeſſor der Geſchichte in Münſter.

Köln, 1896.

Commiſſions-Verlag und Druck von J. P. Bachem.

Herrn

Oberbürgermeiſter Kaufmann

in Bonn,

dem älteſten Freunde des Meiſters,

in Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

„In seiner Kunst ein Priester, in seiner Amtsführung alle Zeit treu und aufopfernd, hat er wahrhaft segensreich gewirkt und sein Andenken wird bei der Nachwelt in höchsten Ehren bleiben“: mit diesen schönen Worten charakterisirt in „aufrichtigem Dankgefühl, mit welchem das Leben und die Thätigkeit dieses auserlesenen Menschen und Künstlers erfüllen muß“, der Vertreter der höchsten Staatsbehörde den Mann, dessen Leben und Schaffen ich auf den folgenden Blättern darzustellen wünsche.

Obschon erst drei Jahre seit dem Tode Carl Müller's vergangen sind, ist der Wunsch nach einem ausführlichern Lebensbilde schon wiederholt geäußert worden, und ich habe es für angezeigt gehalten, ihm schon jetzt nachzukommen, da anscheinend das Bestreben der modernsten Kunsthistoriker besteht, die Schöpfer der Düsseldorfer christlichen Kunst aus der Kunstgeschichte herauszudrängen und jene Bewegung, die eine so gewaltige Revolution des Kunstgeschmackes in den weitesten Volkskreisen hervorgerufen hat, als eine kaum nennenswerthe Episode in der Entwickelungsgeschichte der Kunst mit einigen Zeilen abzuthun. Die Zeit wird ja von selbst wiederkommen, wo auch in Kunstkreisen jene Düsseldorfer christliche Kunst nach ihrer Bedeutung wieder erkannt wird, aber man kann das durch eine gerechte Würdigung der einzelnen hervorragendsten Vertreter beschleunigen. Das Schlimmste für die Vier vom Apollinarisberg war, daß sie keine litterarische Vertretung, selbst nicht bei ungerechten Angriffen hatten, noch auch haben wollten. Sie stellten ihre Sache Gott und der Geschichte anheim.

Natürlich mußten bei einer Schilderung des Lebens und Wirkens Carl Müller's auch die Arbeiten seiner Freunde vielfach gestreift werden: vor allem bei der Darstellung ihrer Thätigkeit auf dem Berge bei Remagen. Ich habe das Capitel „Apollinarisberg“ ausführlicher gestaltet, einmal, weil ich die Schöpfungen auf demselben zu den hervorragendsten in der modernen religiösen Monumentalmalerei zähle, dann aber, weil in den Kunstgeschichten neuester Zeit eine rührende Unkenntniß ihrer Geschichte sich breit macht. Selbst ein so vielgenanntes Werk wie das von Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst (Bd. II, 1887), wimmelte hier geradezu von Verstößen.

Warum ich auch die beiden tragiſchen Ereigniſſe im Künſtlerleben Carl Müller's berühren mußte, die ſich an die Namen Notre Dame de la Garde bei Marſeille und Münſterkirche zu Bonn knüpfen, wird man unten erklärt finden. Wenn auch unzweifelhaft in Frankreich dem Künſtler offenkundiges, noch ungeſühntes Unrecht geſchehen iſt, ſo habe ich mich bei der Erzählung doch möglichſt jeden Urtheils enthalten, wie es überhaupt mein Beſtreben war, bei der Charakteriſirung des ſo bedeutenden Mannes, der dem kühler denkenden und fühlenden Hiſtoriker ſelbſt dort die größte Verehrung abzwang, wo die Anſichten nicht übereinſtimmten, nur die Quellen, d. h. in erſter Linie ſeine Werke ſprechen zu laſſen.

Das litterariſche Quellenmaterial lag in erfreulicher Fülle vor: an gedrucktem neben dem bekannten Werke Wiegmann's die warmempfundene, eingehende Biographie L. Kaufmann's in der „Kunſt für Alle" und die formvollendete, gerecht abwägende Gedächtnißrede von Prof. Dr. v. Oettingen-Düſſeldorf; zudem mehrere gedruckte Reden des Verſtorbenen, die Berichte in den Correſpondenzblättern des Kunſtvereins, Zeitungsausſchnitte, ſowie zahlreiche Abhandlungen über chriſtliche Kunſt und über einzelne Abſchnitte der modernen Kunſtgeſchichte; an ungedrucktem einige hundert werthvolle Briefe an Carl Müller, ſeine künſtleriſchen Gutachten und Vorträge, ferner von mir veranlaßte kritiſche Aeußerungen hervorragender Künſtler und Bekannten des Verſtorbenen über ſeine Perſönlichkeit und über ſeine Stellung in der deutſchen und chriſtlichen Kunſt. So war es mir möglich, ſeine Werke von Anfang an in der Beleuchtung der urtheilsfähigſten Zeitgenoſſen vorzuführen, und konnte ich mich ſelbſt auf ein zuſammenfaſſendes Urtheil der künſtleriſchen Bedeutung und der Perſönlichkeit beſchränken. Indem ich mich hier möglichſt maßvoll auszudrücken bemühte, hoffe ich um ſo ſicherer den Platz angegeben zu haben, den Carl Müller in der neuern Kunſtgeſchichte einnimmt. Dadurch hielt ich mich allerdings nicht der Pflicht enthoben, mir ſelbſt die genaueſte Kenntniß ſeiner Werke zu verſchaffen: ſeine Zeichnungen, Cartons und ſonſtigen Vorarbeiten zu den Gemälden habe ich mit verſchwindenden Ausnahmen ſämmtlich geſehen, von ſeinen Gemälden allerdings nur den kleinern Theil, doch genügend, um ſeine coloriſtiſche Entwickelung beurtheilen zu können. Einige Unklarheit beſteht nur noch über ein paar Jugendwerke, über die der Künſtler ſelbſt bei Lebzeiten keine ſichere Kenntniß mehr beſaß.

Das Buch iſt dem älteſten Jugendfreunde Carl Müller's gewidmet, der mit tiefem Verſtändniß eine thatkräftige Verehrung für die Kunſt des Meiſters beſaß und durch ſeinen Einfluß Miturheber mehrerer wichtiger Aufträge für ihn geworden iſt.

Münſter i. W., Oſtern 1896.

Heinrich Finke.

I. Jugendzeit bis zum Antritt der italienischen Reise.

(1818—1839.)

Carl Müller entstammt einer rheinischen Familie, die seit ein paar Jahrhunderten in dem so anmuthig im Ahrthale gelegenen, alterthümlichen Städtchen Ahrweiler nachweisbar ist. Noch steht dort, nahe dem Niederhutthore, das vielfenstrige, ehemalige Fechemer-Müller'sche Haus aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit der zierlichen Ritterfigur als Wahrzeichen. Wie seine Vorfahren als Juristen in kurkölnischen Diensten gestanden, so auch sein Großvater, der kölnische Geheimrath Jacobus Müller, der 1794 beim Franzosen-Einfall den kurfürstlichen Behörden bei der Uebersiedelung in's Herzogthum Westfalen nach Arnsberg folgte, bei den nun folgenden politischen Umwälzungen sein nicht unbedeutendes Vermögen verlor und im März 1801 als Oberappellationsgerichts-Assessor eines plötzlichen Todes starb.

Bei seinem Sohne Franz Hubert[1]) (geboren 1784), der bis dahin an der Münster'schen Universität Jurisprudenz studirt hatte und nunmehr auf sich selbst angewiesen war, muß alsbald die vom Vater zurückgedrängte Neigung zur Malerei gesiegt haben. Von wem er ausgebildet worden war, erwähnt er in seinen Briefen nie. Seit 1805 ernährte ihn seine Kunst; er erscheint als Portraitmaler in Frankfurt, Aschaffenburg, Eisenach und malte vor allem Fürstlichkeiten, so die Glieder der hessischen, meiningischen und waldeck'schen Regentenfamilien. Als Hofmaler des Fürsten von Waldeck (1807) lebte er die folgenden Jahre am glänzenden Hofe Jérôme Bonaparte's in Kassel, wo er auch 1808 seine

[1]) Vgl. über ihn Neuer Nekrolog der Teutschen, Jhrg. 1835; L. Kaufmann, Bilder aus dem Rheinland, Köln, 1884, S. 105 ff. Von seinem Briefwechsel sind noch größere Bruchstücke erhalten. Ich werde auf den bedeutenden Gelehrten und sein interessantes Künstlerleben an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen kommen.

Gattin heimführte. Zu Beginn der Freiheitskriege portraitirte er in Petersburger Hofkreiſen und beabſichtigte gerade ſeine Familie nach Rußland zu holen, als die Wiederherſtellung geordneter Verhältniſſe im Vaterlande ihn zur Rückkehr und zum Bleiben bewog. Im Jahre 1817 hatte ſein Wandern ein Ende: der kunſtſinnige Großherzog Ludwig I. von Heſſen ernannte ihn zum Galerie-Inſpector und Lehrer an der „zu errichtenden Zeichenakademie“ in Darmſtadt.

Seitdem entfaltete er als Ordner der Gemälde-Galerie, Gründer einer Zeichnenſchule, aus der namhafte Künſtler hervorgingen, vor allem als Kunſthiſtoriker eine außerordentliche fruchtreiche Thätigkeit. Sein Prachtwerk „Die Catharinenkirche in Oppenheim“, von dem 1823 das erſte Heft erſchien, gehört zu den bahnbrechenden Arbeiten der modernen Kunſtgeſchichte. Was die Gebrüder Boiſſerée bei ihrem berühmten Domwerk unter Beihülfe des Staates fertig brachten, das ſchuf hier die begeiſterte Liebe eines einzelnen Mannes, dem in ſeltener Opferwilligkeit Frau, Töchter und Söhne beim Sammeln und Coloriren beiſtanden. Das Buch durchweht die Idee „von der Anwendbarkeit der nationalen Baukunſt der Vorfahren in unſern Tagen“. Es brachte ihm viele Ehrungen: die Ernennung zum Galerie-Director (1823), Ehrendoctor von Gießen (1824) und zum Ehrenmitglied mehrerer Kunſt- und Alterthumsvereine. Nach der Fertigſtellung begann er eine illuſtrirte Kunſtzeitſchrift, „Beiträge zur deutſchen Kunſt- und Geſchichtskunde“, für die er am Rhein und Süddeutſchland in Kirchen, auf Kirchhöfen, in Muſeen mit ſeinen Söhnen ſammelte. In Folge ſeines frühen Todes hörte ſie mit dem dritten Jahrgange auf.

Während der Arbeit mit der Feder ruhte ſein Pinſel nicht ganz. Aber während er früher wohl nur Portraits malte, von denen manche, darunter die im Beſitze ſeiner Nachkommen befindlichen Miniaturbildchen von größerm Werthe ſind, wandte er ſich jetzt in ſeiner Begeiſterung für's deutſche Mittelalter der religiöſen Malerei zu. So ſchuf er u. a. die thronende Madonna mit dem Kinde und einen Paulus für die katholiſche Kirche in Offenbach; der Kirche in Ahrweiler ſchenkte er ein großes Altarbild: Dreifaltigkeit mit einer Ahrlandſchaft. So tief er das Weſen echt chriſtlicher Kunſt fühlte — davon zeugt ſeine prächtige Schilderung der Idee des erſtgenannten Bildes —, ſo konnte er ſich doch nicht aus den Banden des Klaſſicismus losreißen: ſein Paulus mit dem Schwerte z B. gleicht eher einem Feldherrn, als dem Welt-Apoſtel. Auch iſt der Abſtand zwiſchen ſeiner zeichneriſchen und maleriſchen Kraft ſehr groß. Der kleine Carton von Ahrweiler iſt zum Theil meiſterhaft gezeichnet, das Bild in der Farbe ſchwach; doch verdiente es eben ſo ſehr einen würdigern Platz, als den auf der Orgelbühne, wie

ſein Meiſter eine Ehrenſtelle in der „Allgemeinen deutſchen Biographie“, die ihn, wie ſo viele andere, übergangen hat.

Unter der Leitung eines ſolchen Vaters, der zudem ein vorzüglicher Lehrer war, mußte ſich das künſtleriſche Talent der Kinder, falls es überhaupt in ihnen ſteckte, raſch und kräftig entwickeln. So haben denn auch drei ſeiner Söhne zum Pinſel und Grabſtichel gegriffen, und die Namen zweier von ihnen werden für immer dort genannt werden, wo von chriſtlicher und deutſcher Kunſt geſprochen wird.

Nur der älteſte wandelte nicht die Bahnen der Kunſt; Johannes, geboren 1809, widmete ſich in Bonn und Gießen, wo er ein Liebling Liebig's war, dem Studium der Phyſik; mehr als dreißig Jahre war er einer der geachtetſten Lehrer an der Univerſität Freiburg, wo er am 3. October 1876 ſtarb. Neben zahlreichen kleinern wiſſenſchaftlichen Arbeiten, die beſonders für die Optik bahnbrechend geworden ſind, veröffentlichte er das Buch, welches die Phyſik in Deutſchland ſo populair gemacht hat, den „Müller-Pouillet“ [1]).

Die drei andern, Andreas, Conſtantin und Carl, wurden Künſtler. Der Name des erſtern [2]) iſt mit dem Carl's auf's innigſte verbunden. Auch im Leben haben die beiden Brüder treu zuſammengehalten in denſelben Beſtrebungen und Richtungen. War Andreas nach des Vaters frühem Tode noch längere Zeit der Schützer und geiſtige Mentor des um ſieben Jahre jüngern Bruders, ſo war Carl am Ende ihrer langen Laufbahn, als ein trauriger Schickſalsſchlag den ältern gelähmt hatte, gewiſſermaßen wieder ſein Beſchützer und Leiter geworden. Andreas hat in der chriſtlichen Kunſt auf dem Apollinarisberge und ſpäter Hervorragendes geleiſtet. Auf ihn war die gelehrte Richtung ſeines Vaters übergegangen. In ſeinen Briefen, die er, ganz im Gegenſatz zu ſeinem Bruder Carl, gern und ausführlich ſchrieb, finden ſich manche vortreffliche Bemerkungen zur Kunſtgeſchichte, deren Lehrer er ja auch neben ſeiner künſtleriſchen akademiſchen Thätigkeit lange Jahre in Düſſeldorf war.

Der 1815 geborene Conſtantin wurde Kupferſtecher. Eine Reihe von Bildern der jung aufblühenden Düſſeldorfer chriſtlichen Schule, außerdem von Veit und Overbeck, hat er geſtochen. Am bekannteſten iſt wohl ſein Stich des Portraits von Görres, das Steinle 1837 gemalt hatte.

[1]) Vergl. die Gedächtnißrede, die ſein Nachfolger auf dem Freiburger Lehrſtuhle, Profeſſor Warburg, jetzt in Berlin, auf ihn im Jahre 1877 hielt.

[2]) Andreas Müller, geboren zu Kaſſel am 19. Februar 1811, beſuchte die Akademieen in München und Düſſeldorf, war von 1837 bis 1842 in Italien, arbeitete dann auf dem Apollinarisberg, 1855 Profeſſor an der Düſſeldorfer Akademie. 1881 wurde er von einem Schlaganfall betroffen. Er ſtarb am 29. März 1890. Vergl. die vortreffliche Biographie von Dr. Franz Kaufmann in den Frankfurter zeitgemäßen Broſchüren 1896 (Bd. 16, Heft 12).

Das in einfachſter Form ausgeführte Bild zeigt vortrefflich die geiſtesgewaltige Perſönlichkeit des genialen Schriftſtellers. Zur vollen Reife gedieh Conſtantin's Talent nicht in Folge langjähriger Krankheit, die ihn 1849 hinwegraffte. Auch als Dichter hat er ſich verſucht.

Carl war der jüngſte Sohn der kinderreichen Familie, geboren am 29. October 1818. Seine früheſten Erinnerungen verknüpften ſich mit der Katharinenkirche in Oppenheim und dem Werke ſeines Vaters. Freudig wanderte der Knabe an der Hand des geſtrengen und doch ſo liebevollen Lehrers in den Sommermonaten nach dem alterthümlichen Städtchen. In einem dämmernden Winkel des herrlichen Gotteshauſes ließ er ſich nieder und ſchaute ſinnend und träumend der noch nicht voll begriffenen Thätigkeit des Vaters zu. Manchmal duldete es ihn nicht an ſeinem Plätzchen, der geheimnißvolle Thurm lockte die Neugierde; heimlich wurde er erklettert, und aus ſchwindelnder Höhe ertönte dann plötzlich dem draußen zeichnenden, erſchreckten Vater der Jubelruf des kleinen Wagehalſes herunter. Ein ander Mal hatte ihn der goldige Sonnenſchein und das bunte Kirmeßtreiben ſo angezogen, daß er trotz des väterlichen Verbotes ſich heimlich entfernte. Erſt am folgenden Morgen wurde der Vierjährige dem auf's äußerſte beſorgten Vater wieder zugeführt. Zu Hauſe wuchs der Knabe unter altdeutſchen Gemälden und Schnitzwerken heran, die aus aufgehobenen Klöſtern und Stiftern eine Zuflucht an der Kunſtſtätte gefunden; wohl ſchon früh hat er die tiefe Poeſie, die rührende Einfalt, die ergreifende Gewalt ſchlichter Empfindung in ihnen geſpürt.

Seine ältern Söhne hatte der Vater in die höhern Schulen Darmſtadt's geſchickt, den jüngſten unterrichtete er ſelbſt. Mit freudigem Stolze ſchreibt er ein Mal dem älteſten, daß er Carl und Conſtantin nach der „berühmten Jacotot'ſchen Univerſalmethode" im Franzöſiſchen unterrichtet habe: „Carl hat in dem kleinen Zeitraum von vierzehn Tagen alſogleich unbegreifliche Fortſchritte gemacht und lernt dabei auch den teutſchen Styl mit vieler Zartheit und Präciſion behandeln."

Im Sommer 1828 heißt es in dem Briefe an den verwandten Vicar Fechemer: „Meine Kinder haben mir heute mancherley Geſchenke präſentirt. Vor allem hat mich darunter ein Miniaturgemälde von Andreas erfreut, wodurch er ſeine Schweſter Philippine (Joſephine) darzuſtellen verſucht. Dieſe erſte Arbeit verbürgt mir ſein Talent. Auch Conſtantin und Carl ſollen das Malerhandwerk erlernen. Von letzterm habe ich eine recht gute Copie erhalten. Carl unterrichte ich auch im Lateiniſchen und andern Wiſſenſchaften und laſſe ihn nicht in die Schule gehen." Ueberhaupt erſcheint der damals neunjährige Knabe ſchon in vollſter künſtleriſcher Thätigkeit neben ſeinem Bruder Andreas; ſo zeich-

nete er ein Jahr später nach Giulio Romano, Miniaturen, Grabdenkmäler, Ritterfiguren, aus Trachtenwerken und nach Originalen. Unter den umfangreichen Sammlungen, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, läßt sich, nach den kindlichen Schriftzügen zu urtheilen, manches ihm zuweisen. Auf der Carl Müller-Ausstellung[1]) befanden sich unter Nr. 1 und 2 zwei Aquarelle, die hh. Barbara und Katharina, letztere mit Marterwerkzeugen, darstellend, außerdem eine Bußscene, alle drei im Alter von zehn bis elf Jahren, wahrscheinlich nach damaligen Aschaffenburger mittelalterlichen Bildern gemacht, die wegen der sichern Pinselführung in Künstlerkreisen auffielen. Diese Sicherheit erlangten die Brüder schon früh, da sie täglich ihre Zeichnen- und Malaufgabe erledigen, nie Radirgummi zur Hand nehmen durften. Auch radiren mußte Carl schon in dieser Zeit; denn in den Briefen einer der Familie befreundeten Dame finde ich folgende Stelle: „Wie geht es Carlchen, meinem jungen Genie? Ich kann ihn nicht vergessen, wie er im Sonnenschein im Großherzoglichen Schloßpavillon Stahl radirte, während der Papa mich conterfeite."

Bei all dieser frühzeitigen, straffen Ausbildung seiner Söhne, namentlich des so reich begabten jüngsten, war die Erziehungsmethode des Vaters doch von allem künstlichen Drill weit entfernt. Davor bewahrte ihn seine ganze Vergangenheit, seine Anschauungen und sein durchaus freundschaftliches Verhältniß zu seinen Kindern. Eine rührende Vertraulichkeit und ein felsenfestes Vertrauen spricht aus seinen Briefen an die Abwesenden: sie haben ihm Handschlag gegeben, gut zu bleiben, und darauf baut er! Wohl aber ermöglichte die klare Anleitung des Vaters, die Verpflichtung, von frühester Jugend an sich für den künftigen Beruf ausbilden zu müssen, der Erwerb außerordentlicher technischer Fertigkeiten Carl, sein Ziel, auch als er der Leitung des Vaters in sehr jungen Jahren entbehren mußte, geradenwegs zu verfolgen; dies bewahrte ihn vor den Irrwegen, denen viele Künstler auf kürzere oder längere Zeit verfielen.

Er trat in den ersten Jünglingsjahren noch in jenen Zeitraum deutscher Geschichte, den wir mit dem Sammelnamen „Romantik" benennen. Weggewandt von den unerquicklichen Zuständen der Gegenwart, hingewandt einer anscheinend idealern Zeit, dem Mittelalter, so hatte die Romantik ihren Einzug in die Dichtung, in die Künste, ja in die Wissenschaften genommen. In der Kunst leistete sie am allerwenigsten. Viel tiefer war hier die Einwirkung einer Strömung, die im zweiten Jahrzehnte des Jahrhunderts begonnen hatte und eine neue Blüthezeit der deutschen Malerei hervorrufen sollte. Tiefinnerliche Frömmigkeit,

[1]) Vrgl. die Schrift: Carl Müller-Ausstellung. Düsseldorf 1893. (Mit Abbildungen.)

entgegengesetzt dem Rationalismus des vergangenen Jahrhunderts, das durch die Freiheitskriege geweckte Gefühl deutscher Kraft waren es, die einer Anzahl tief und rein empfindender Künstler die Kraft und Willensklarheit verliehen, einer neuen Kunst voll Werth und Würde die Wege zu ebnen. Aus verschiedenen Gauen Deutschlands fanden sich entschlossene Jünglinge in Rom zusammen, um dort, in gleichsam klösterlicher Gemeinschaft bei St. Isidoro lebend und schaffend, die deutsche Malerei an dem Brunnen der altchristlichen und altitalienischen Kunst zu verjüngen. Was sie verbunden hielt, war der katholisch-religiöse Geist; in der katholischen Welt waren sie alle aufgewachsen oder hatten sich, vielleicht mit desto größerer Inbrunst, freiwillig ihr zugewendet. Im Angesichte der herkömmlichen Malerei schufen die „Nazarener“ [1]) einen Stil, dessen Elemente nur dem Mittelalter entstammten, und der vorzüglich die Bestimmung hatte, die Kunst als eine Dienerin der Kirche wirken zu lassen.

Freilich nicht alle Nazarener haben für die Kunst Großes geleistet; bitter rächte es sich an dem Künstlerwerthe mancher von ihnen, daß sie die Quelle der Schönheit wie mit Geringschätzung ansahen und das freudige Formenspiel, die holde Farbenpracht der lebendigen Natur als unwürdig aus ihren Kunstwerken verbannten.

Nur die Nazarener gewannen eine weittragende Bedeutung, die ihren Gesichtskreis, der freiern Künstlernatur nachgebend, erweiterten, oder die sich den Klosterbrüdern überhaupt nicht ohne Vorbehalt angeschlossen hatten. So wuchs Friedrich Overbeck, der Gründer und Mittelpunkt der Gemeinschaft, über sie hinaus; so schlugen Philipp Veit, Wilhelm Schadow, vor allen Peter Cornelius, von ihr ausgehend, eigene Bahnen ein. Diese Männer wurden die wirklichen Begründer einer neuen deutschen Malerei [2]).

Alle Vier standen damals in der Blüthe ihres Schaffens; ihr Einfluß war allein maßgebend in Rom, München und Düsseldorf, als Carl Müller, sechszehnjährig, durch den Tod seines Vaters auf eigene Füße gestellt wurde. Franz Hubert Müller starb für seine Familie,

[1]) Ueber das Aufkommen des Namens „Nazarener“ herrscht noch immer keine volle Klarheit. W. v. Schadow sagt in seinen „Jugend-Erinnerungen“: „Nach Beendigung der Sturm- und Drangperiode in der Litteratur wuchs ein neues Geschlecht in unserm Vaterlande auf, welches das Mittelalter wieder beleben wollte. Leider suchten sie diese Auferstehung besonders in Aeußerlichkeiten. . . . Weil sie viel vom h. Grab und dem Heiland schwatzten und besonders auffällig mit dem Christenthum liebäugelten, hing man ihnen den Namen »Nazarener« an. Die jungen Maler unter ihnen klammerten sich förmlich an uns, um in die mittelalterliche Kunst eingeführt zu werden.“ (Köln. Ztg. 1891, Nr. 733.) Danach sollte man annehmen, daß der Name zuerst für eine ganz andere Richtung entstanden sei.

[2]) Vgl. W. v. Ottingen, Gedächtnißrede auf Carl Müller, Düsseldorf 1893, S. 6 ff.

aber auch für die Wissenschaft viel zu früh, kaum fünfzigjährig, am 5. April 1835. Seine Wittwe siedelte mit den Kindern nach Ahrweiler über, wo die Familie noch ein kleines Weingut besaß. In spätern Jahren, als die Söhne und Töchter mehr herangewachsen waren, entwickelte sich dort, dank der Gastfreundlichkeit der Besitzer, ein reges gesellschaftliches Leben, das uns L. Kaufmann[1]) so anziehend geschildert hat und an das mancher Theilnehmer noch nach langen Jahren mit Sehnsucht gedachte.

Carl folgte im Herbst 1835 seinen Brüdern Andreas und Constantin nach Düsseldorf. Hier zeigten sich sofort die reichen Früchte seiner künstlerischen Erziehung. Ohne Zögern, unbeirrt durch den Anblick anderer Talente, fand er alsbald seine richtige Stätte innerhalb der Akademie und war sofort im Stande, sich mit Sicherheit weiter zu entwickeln. Schon binnen Jahresfrist, nachdem er zuvor die Malklasse des bekannten Porträt- und Historienmalers Carl Sohn besucht hatte, wurde er in die Meisterklasse aufgenommen.

Die Düsseldorfer Akademie befand sich damals seit beinahe einem Jahrzehnt unter dem Directorate Wilhelm Schadow's. Ueber seine Bedeutung für Düsseldorf hat sich Carl Müller selbst wiederholt, zuletzt noch in seiner Rede auf Deger, also geäußert: „Schadow war, darüber herrscht keine Meinungsverschiedenheit, in eminentem Maße der ihm übertragenen Aufgabe gewachsen. Sein reicher, vielseitig gebildeter Geist, sein künstlerisches Wissen sowie die ihm in besonders hohem Grade eigene Gabe, jede Individualität seiner Schüler zu erkennen, zu achten und ihr mit liebevoller Schonung zu vollendeter Entfaltung zu verhelfen, alle diese glänzenden Eigenschaften und Fähigkeiten, verbunden mit einem ungewöhnlichen organisatorischen Talente, haben bald zu den überraschendsten Ergebnissen seiner Lehrthätigkeit geführt.

„Zu seinen römischen Gesinnungsgenossen befand sich Schadow insofern in einem gewissen Gegensatze, als er der, von ihnen gehegten Ansicht gegenüber, nur der große Stil in der Form der Darstellung sei, unter einer gewissen Beseitigung des natürlich Wahren, nächst dem Gedanken, das allein würdige Ziel künstlerischen Strebens, die Ueberzeugung vertrat, daß vielmehr gerade das eingehende Studium der Natur und das Streben nach erreichbarer Naturwahrheit in Form und Farbe vor Mißverständniß und Verirrung in Bezug auf den Stil bewahre und die unerläßlichen Mittel an die Hand gebe, den Gedanken in wahrhaft künstlerischer Weise zum vollendeten Ausdruck zu bringen. . . .

„Es handelte sich für ihn nicht etwa darum, in Düsseldorf etwas

[1]) In seinem Buche: Bilder aus dem Rheinland. Köln, 1884, in dem Abschnitt Jugend-Erinnerungen an Ahrweiler S. 101 ff.

Vorhandenes zu erhalten und weiter auszubilden, ſondern darum, von Grund aus ein neues Werk zu ſchaffen. Kaum nennenswerthe Werke älterer Meiſter, als anregende Vorbilder für ſeine zukünftigen Schüler, waren mehr vorhanden, ſeit die berühmte, von den Kurfürſten angelegte Gemäldegalerie ſchon im Jahre 1805 nach München gewandert war. Faſt keine Schüler fand er mehr vor; und zur Zeit war noch wenig Hoffnung vorhanden, neue durch die Ausſicht auf Ausführung monumentaler Werke anzuziehen, ja nicht einmal brauchbare Ueberlieferungen aus dem frühern Beſtande der Anſtalt gab es noch. Selbſt die Cornelianiſche Zeit, trotz ihrer hier entſtandenen großartigen Schöpfungen, hatte kaum noch eine ſolche Ueberlieferung zurückgelaſſen. Mit dem genialen Meiſter, welchem die Elite ſeiner Schüler nach München gefolgt war, hatte auch jenes geiſtige Leben die Kunſtſtätte verlaſſen, welches eben nur *er* ihr einzuhauchen vermochte.

„Indeſſen kam auch Schadow nicht allein nach Düſſeldorf, ſondern wie ein General, umgeben von dem geſammten Stabe ſeiner bisherigen Schüler, ſeinen nunmehrigen Freunden, deren Kreis durch den Beitritt gleichſtrebender Kunſtjünger in ſtetem Wachſen blieb."

Wenn Carl Müller dieſe 1885 erfolgte Schilderung der Perſönlichkeit und Bedeutung Schadow's, der er auch bei der Todtenfeier des großen Meiſters als officieller Redner ſo begeiſterten Ausdruck verliehen hatte, mit den Worten ſchließt: „Es iſt für mich ein wahres Herzensbedürfniß, an dieſer Stelle dem Mann ein Wort ehrender, ihm gebührender Anerkennung zu zollen, dem wir alle ſo viel verdanken," ſo klingt auch hieraus der Ausdruck der innigen perſönlichen Anhänglichkeit des Schülers an den Lehrer, die auch ein Vierteljahrhundert nach deſſen Tode ſich nicht gemindert hatte. Schadow iſt vielen vieles geweſen; ſein Freundeskreis war weit ausgebreitet; ſein Haus, anmuthig belebt durch eine geiſtreiche Geſelligkeit, war ein Mittelpunkt des Verkehrs auserwählter junger Akademiker; aber ohne Widerſpruch zu befürchten, darf ich wohl behaupten, daß keiner von ſeinen jüngern Düſſeldorfer Schülern ihm ſo nahe geſtanden hat, als Carl Müller. „Ich habe das Bewußtſein," ſo ſchreibt Schadow ihm einige Jahre vor ſeinem Tode, „Sie immer wie ein geliebtes Kind behandelt zu haben, und ich füge hinzu, von Ihnen wie ein geliebter Vater behandelt worden zu ſein. Deshalb muß aber auch unter uns, mein geliebter Carl, kein trübendes Wölkchen den bisherigen Glanz reiner Freundſchaft trüben, darum gerade heraus mit der Sprache und zwar ohne Rückhalt." Das innige Verhältniß beider knüpfte ſich an auf der Grundlage gemeinſamer religiöſer und künſtleriſcher Anſchauungen, es entwickelte ſich, als Schadow das große Talent ſeines jungen Schülers entdeckte. Und das muß früh geſchehen

ſein. Noch jetzt erinnert ſich der einzige Ueberlebende aus dem Müller'ſchen Kreiſe, der 83jährige, bekannte Hiſtorienmaler Profeſſor Korneck in Berlin, als einer beſonders auffälligen Erſcheinung, daß Schadow dem noch nicht zwanzigjährigen einen maßgebenden Einfluß auf die Geſtaltung ſeiner Schöpfungen gewährte.

Leider iſt über die Düſſeldorfer Lehrjahre Carl Müller's (1835—1839) nicht allzu viel Stoff vorhanden. Die Stadt ſelbſt zeigte noch ein durchaus einfaches, manchmal ländliches Ausſehen. Schadow nennt ſie eine Gartenſtadt: nach franzöſiſcher Sitte beſaß faſt jeder begüterte Bürger einen Garten vor den Thoren, in welchem man die Familien an Sommerabenden bei Windlichtern unter ihren „Maykaſten" zuſammenſitzen ſah. Die Einwohnerzahl übertraf nicht die einer gegenwärtigen kleinern Provinzialſtadt; der Unterſchied zwiſchen Arm und Reich, Gebildet oder Ungebildet war noch nicht ſo ſchroff. Rheiniſche Lebensluſt und Munterkeit heimelten jeden an, der aus der Fremde fremd dorthin kam. Anderſeits war ihr aber der Charakter einer Kunſtſtadt bereits aufgeprägt: nicht bloß durch die zahlreichen Schüler Schadow's, auch auf andern Gebieten der Kunſt entwickelte ſich in Düſſeldorf gerade in den dreißiger Jahren eine große Regſamkeit. Hier ſchuf Mendelsſohn ſein unſterbliches Oratorium „Paulus", und hier wurde es auch zum erſten Male Pfingſten 1836 unter dem jubelnden Enthuſiasmus der begeiſterten Zuhörer aufgeführt. Hier brachte damals Immermann vermöge ſeiner verſtändnißvollen Leitung das Theater zu einer, wenn auch nur kurzen Blüthe, weckte Sinn und Verſtand für die klaſſiſchen Dramen einheimiſcher, aber auch ausländiſcher Dichter, eines Shakeſpeare und eines Calderon. Als Förderer alles geiſtigen Lebens machte ſich Prinz Friedrich von Preußen, ein Vetter König Friedrich Wilhelm's III., vor allen verdient. An ſeine Stelle trat ſpäter das fürſtliche Haus Hohenzollern, deſſen Chef ein warmer Freund der Künſtler war und deſſen Carl wie ſein Bruder Andreas Müller ſtets in dankbarer Verehrung gedachten.

Noch als Greis ſprach Carl Müller, ein feinſinniger Kenner klaſſiſcher Muſik, mit Begeiſterung von den in jenen Jahren gefeierten rheiniſchen Muſikfeſten, an denen er als Jüngling thätigen Antheil genommen hatte. Auch war die Vorliebe ſeines Vaters für ein gutes Schauſpiel auf ihn übergegangen. In ſeinen Briefen wird wiederholt der großartigen Aufführungen jener Zeit, der Vorläufer der ſpätern Künſtlerfeſte, gedacht: ſo wurden bei der Anweſenheit des kunſtliebenden Kronprinzen, des ſpätern Königs Friedrich Wilhelm IV., von Immermann auf der Theaterbühne die berühmteſten Maler aller Zeiten mit ihren hervorragendſten Bildern dargeſtellt, darunter mit lebhaftem Beifall das Kölner Dombild

und die hl. Cäcilia von Rafael. Unſer junger Künſtler „hatte die Ehre, als einer der h. Dreikönige im Gefolge des Van Eyck zu figuriren".

Auch der Romantik wurde gehuldigt: in warmen Sommernächten, aber auch zuweilen an eiskalten Winterabenden wanderte er mit gleichgeſtimmten Freunden hinaus in den Grafenberger Forſt, um den geheimnißvollen Stimmen der Natur andachtsvoll zu lauſchen. War ja die Romantik noch nicht erſtorben, und verband ihn ja damals doch enge Freundſchaft mit einem der liebenswürdigſten Sänger derſelben, dem Maler und Dichter Robert Reinick, der in der „Widmung" ſeiner herrlichen „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen ſeiner Freunde" ſingt:

Wenn ich an meiner Staffelei'n
Mich müde hab' gemalet
Und abends in den blanken Rhein
Die Sonne glühend ſtrahlet,
Dann leg' ich die Palette hin
Und eil' hinaus mit frohem Sinn
In einen ſchönen, ſtillen Wald,
Das iſt mein liebſter Aufenthalt.

Freilich meint er damit wohl weniger den wirklichen Naturwald, als den Hain der Poeſie. Uebrigens möge im Anſchluſſe an das citirte Werk bemerkt ſein, daß nicht Carl Müller, ſondern ſein Bruder Conſtantin einen Beitrag zu dem Dichterbuch geliefert hat. Die falſche Nachricht ſcheint aus Nagler's Künſtlerlexikon zu ſtammen. Carl war zur Zeit, als das Werk, laut dem poetiſchen Vorwort, fertig geſtellt wurde, erſt auf die Akademie gekommen. Der jüngſte Mitarbeiter iſt der drei Jahre ältere Andreas Achenbach.

Der frohſinnige Jüngling, mit ſeinen Brüdern der erſte, der vom Süden (wozu doch in gewiſſem Sinne Darmſtadt zu rechnen iſt) nach Düſſeldorf kam, zählte bald viele Bekannte und Freunde. Allerdings war das Freunde-Erwerben unter den gemüthlichen akademiſchen Verhältniſſen, wie ſie damals noch beſtanden, nicht ſchwer. Der Dichter Wolfgang Müller von Königswinter hat von ihnen folgende köſtliche Schilderung entworfen [1]: „Es war damals noch von vornherein Sitte, daß alle Künſtler im Akademiegebäude arbeiteten; . . . einer hockte neben dem andern im Atelier, ſelbſt die Erholung zwiſchen den Arbeiten war höchſtens dem Beſuch in einer andern Werkſtätte gewidmet. Unter dieſen Umſtänden kann es nicht auffallen, wenn die Ideen gewiſſermaßen anſteckend wirkten. Daher ſchreiben ſich alle jene Gretchen, jene Genovefen, jene Aſchenbrödel und wie all' das romantiſch zugeſtutzte Weſen heißen mag. Ja, die Farbe auf der Palette entwickelte eine Art Con-

[1]) Düſſeldorfer Künſtler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854, S. 3 f.

tagium. Welche Freude herrſchte in Jeruſalem, wenn der eine oder der andere eine neue Wirkung von neuen Coloriſtenkünſten erfand! Der Hiſtorienmaler wie der Landſchafter benutzte die gemachte Erfindung."

Ja, der Communismus ging noch weiter: auch malen halfen einander die Genoſſen, die Schüler den Lehrern. Trotz ſeiner Jugend ſcheint Carl Müller oft zu ſolchen Liebesdienſten herangezogen zu ſein. So malte er im Sommer 1838 für Schadow ein Fresco in ſeinem neuen Hauſe. Der ältere Bruder warnt ihn wiederholt, ſeine Gefälligkeit im Malenhelfen und im Geldverleihen (wenn er ein Bild verkauft hatte?) zu weit zu treiben.

Doch bildete ſich bald ein engerer Kreis, zu dem die Gebrüder Müller, Deger [1]), Ittenbach, Götting, Korneck, Schall, Pelz und einige andere gehörten. Götting war der älteſte; er gehörte noch dem vorigen Jahrhundert an, Carl Müller, 23 Jahre jünger, der bei weitem jüngſte. Mit Ausnahme des Landſchafters Pelz waren alle religiöſe Hiſtorienmaler; Götting daneben nicht unbedeutender Bildhauer. Auch Andreas Müller, der mit ſeinem Erſtlingsbild „Der Knabe vom Berge" (1835) der Romantik Tribut gezollt hatte, wandte ſich der religiöſen Malerei zu. Der bekannteſte war damals Deger. Ein Theil der Freunde ſchied bald von Düſſeldorf, Pelz ſtarb früh, die vier bekannteſten unter ihnen blieben für's Leben geeint, zum Theil in gemeinſamer Arbeit, in Düſſeldorf. Auch mit mehrern ſeiner Lehrer und ältern Genoſſen befreundete ſich Carl Müller nach Ausweis ſeiner Briefe ſchon früh; ſo mit Schirmer, Köhler, Mücke und Wiegmann.

Ueber die engern künſtleriſchen Beſtrebungen des Freundeskreiſes erfuhr ich nur, daß Uhland zeitweilig der Lieblingsdichter war, deſſen Balladen im Compoſitionsverein manche prächtige Skizze zu Tage förderten, ohne daß jedoch größere Schöpfungen, abgeſehen von dem „Knab' vom Berge" Andreas Müller's, entſtanden [2]). Doch das vollgültigſte

[1]) Ernſt Deger, geboren zu Bockenem bei Hildesheim 1809, ſtudirte in Berlin und Düſſeldorf. Seit 1829 ſchuf er in letzterer Stadt bis zu ſeiner Romreiſe Herbſt 1837 eine Anzahl ſeiner vorzüglichſten Madonnen. 1842 heimgekehrt, arbeitete er bis 1851 auf dem Apollinarisberge, dann auf Stolzenfels, ſchlug einen Ruf nach München aus, war zuerſt Honorarprofeſſor, dann wirklicher akademiſcher Lehrer ſeit 1869, ſtarb 1885. Er galt als das Haupt der Düſſeldorfer religiöſen Malerſchule. Vgl. Carl Müllers Rede in: Akademiſche Feier zum Andenken an Ernſt Deger, Düſſeldorf 1885. — Franz Ittenbach, geb. 1813 in Königswinter, 1832 in Düſſeldorf, 1839 mit Carl Müller nach Rom, 1842 zurückgekehrt. Seine Fresken in Remagen und ſeine zahlreichen Staffeleibilder gehören mit zum anmuthigſten, was die neuere religiöſe Kunſt geſchaffen hat. Er ſtarb 1879 am 20. December. — Ueber die andern vgl. Wolfgang Müller und Wiegmann, die Königliche Kunſtakademie zu Düſſeldorf, Düſſeldorf 1856, Regiſter.

[2]) Daß Uhland und die altdeutſchen Dichter damals die Düſſeldorfer Schule allgemein beherrſchten, ſagt auch Wolfgang Müller a. a. O. S. 2.

Zeugniß für die Entwickelung Carl Müller's sind seine ersten Jugendschöpfungen, die von seinem siebenzehnten bis zwanzigsten Jahre entstanden. Es ist schon in den Briefen der Brüder Boisserée von der auffallenden Frühreife mancher Schüler Schadow's die Rede; ich erinnere nur an den genialen jugendlichen Andreas Achenbach, an Alfred Rethel. Wie sie, hat auch Carl Müller, fast noch im Knabenalter stehend, zunächst 1836 in kleinem Format, dann im Jahre darauf, achtzehnjährig, in großem Format seine „Heimsuchung" gemalt, die von Schadow „als die beste Komposition bezeichnet wurde" und nach mancher Richtung hin schon die ganze Eigenart und Leistungskraft des spätern Madonnenmalers bekundet. Der strenge Püttmann[1]) nennt es ein „herrliches Gemälde" und seine eingehende, allerdings einseitige Charakteristik bekundet, welche Tiefe der Auffassung aus dem ersten Bilde des Künstlers dem Beschauer entgegenleuchtet.

Schadow'scher Einfluß zeigt sich offenkundig in manchen Einzelheiten, in der Gewandung, Haltung und in der Darstellung des Hintergrundes. Aber es ist nicht mehr der Schadow'sche Geist, der aus dem Bilde spricht: es ist die durchaus selbständige Auffassung des religiösen Thema's durch Carl Müller. Will man von einer künstlerischen Wahlverwandtschaft sprechen, so kann man nur auf Ernst Deger hinweisen, mit dem ihn ja die innigste Freundschaft für's ganze Leben verbunden hat. Die edele Persönlichkeit Deger's war es und dessen strenge und doch wieder so milde Richtung, der sich der bedeutend Jüngere eng anschloß, ohne seine Eigenart aufzugeben. Daß Deger seine Schöpfungen nur auf dem einen Felde der religiösen Kunst erwachsen ließ, in welchem er selbst mit ganzer Liebe und Begeisterung wurzelte, mußte den gleichgestimmten Müller an ihn heranführen; daß Deger mit ergreifendem Ernste einem jeden seiner Werke eine höchste Vollendung im Gehalt wie in der Darstellung zu geben trachtete, mußte ihn dem jüngern Freunde zum leuchtenden Vorbilde machen.

Das Bild wurde noch im selben Jahre vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen angekauft. Ein halbes Jahrhundert hindurch war es im Besitz des bekannten Schulmannes Geheimrath Schultz in Münster. „Das freudige Ereigniß des Verkaufs des ersten Bildes," erzählt Leopold Kaufmann, „gab Veranlassung zu einem ländlichen Feste in dem berühmten Garten des h. Petrus zu Walporzheim, zu dem Carl Müller einen kleinen Kreis von Verwandten und Freunden einlud. Noch leben Zeugen der echt rheinischen Fröhlichkeit, die in seltenem Maße bei dieser Gelegenheit wie immer in dem Kreise der Düsseldorfer christlichen Maler heimisch zu sein pflegte."

---

1) Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig 1839, S. 152.

Dem erſten folgte ſchon zu Anfang 1838 ein zweites kleines Bild, „Tobias mit dem Engel“; es kam an den Kunſtverein in Mannheim. Die Farbenſkizze von 1837 zeigt beide auf der Heimreiſe in prächtiger Gebirgslandſchaft. Das Bild gehört wie zwei flüchtige Federzeichnungen unausgeführter Kompoſitionen mehr in das Gebiet des religiöſen Genre. Nach der einen führt die Mutter den reiſefertigen Sohn dem Engel zu und empfiehlt ihn deſſen Schutz mit einer ausdrucksvollen Geberde. Der blinde Vater ruft den Schutz des Himmels auf den Scheidenden herab, an dem das Haushündchen, gleichſam Abſchied nehmend, emporſpringt. Nach einer zweiten hat der Künſtler zunächſt den Tobias mit dem Engel als die Handelnden gedacht: beide ſchauen noch ein Mal zurück, der Sohn reicht der Mutter die Hand, die mit dem Vater traurig daſteht. Eine Kindergruppe ſchaut neugierig der Abſchiedsſcene zu.

Leider iſt auch das dritte, vom Kunſtverein angekaufte, 1839 entſtandene Bild in America verſchollen, nachdem es bis in die ſiebenziger Jahre in der Familie eines Crefelder Kunſtfreundes ſich befunden hatte. Es war eine groß ausgeführte „Charitas“, von der ich nur eine Bleizeichnung geſehen habe: an eine junge Mutter mit Säugling lehnt ſich ein Knabe, den ſie mit dem einen Arm umſchlingt, während ein drittes Kind zu einem Vogelneſt in dem Baum ſchaut, der die Gruppe beſchattet. Jetzt, nach beinahe ſechszig Jahren, erinnert ſich Profeſſor Korneck noch lebhaft des Eindruckes, den die ſiegende Schönheit der Müller'ſchen „Charitas“ auf den Beſchauer ausübte. Zum erſten Male erſchien hier Carl Müller als der bevorzugte Maler idealer Frauenſchönheit. Nur ſo kann man es ſich erklären, daß das Bild auch neben andern gleichen Inhalts — hatte doch ſelbſt Schadow kurz vorher eine Charitas gemalt, die von Gutzkow ſpöttiſch die „Mutter der Fruchtbarkeit“ genannt wurde — ſo viel Beachtung gefunden hat.

In den gleichzeitigen Kunſtberichten werden zum Jahre 1837 das Aquarell „Der auferſtandene Chriſtus in ſeiner Jünger Mitte“ zum folgenden, „Chriſtus mit ſeinen Jüngern im Aehrenfelde“, „Die Parabel vom Säemann und der Ernte in drei durch Arabesken verbundenen Bildern“ verzeichnet[1]). Auch ſie vermochte ich nicht aufzufinden; das beweiſt übrigens nichts gegen die Richtigkeit der Angaben, da der Künſtler ſelbſt und ſein Bruder Conſtantin in dieſen Jahren wiederholt auf ſeine „zahlreichen kleinern Arbeiten“ in ihren Briefen hindeuten. Daß der wiedererſtandene Chriſtus von ihm verſchiedene Male für ein Gemälde in's Auge gefaßt wurde, beweiſen die zahlreichen Entwürfe in ſeinen Skizzenbüchern. Freilich plante er ihn nicht im Sinne Goethe's, der es bekannt-

[1]) Püttmann S. 143; Nagler's Künſtler-Lexicon Bd. 9 (erſchienen 1840).

lich als eine der schönsten Aufgaben des Künstlers bezeichnete, den aus dem Grabe hervortretenden Christus in seiner ganzen menschlichen Schönheit vorzuführen. Ihm galt es, den Sieger über Leben und Tod zu feiern.

Wie in seinen jüngern Jahren überhaupt, so zeigt Carl Müller in der Periode des künstlerischen Werdens großes Interesse für Naturstudien; häufige Ausflüge in das liebliche Ahrthal, in die ernste Eifel füllten seit 1835 seine Mappen mit Zeichnungen und Farbenstudien; eine gedieh nach Püttmann (S. 213) zu einem Bildchen „Kleine Abendlandschaft mit Sonnenuntergang". An der Ahr entstand auch ein fein ausgeführter Studienkopf — nach der Tradition sogar seine erste Arbeit bei Sohn —, ein liebliches Mädchenköpfchen mit einer Ahrlandschaft im Hintergrunde; das Bildchen befindet sich im Besitze der Familie. Einen andern Studienkopf, vollständig ausgeführt, erwarb durch Vermittelung des Kunstvereins ein Elberfelder Kaufmann.

Vor allem aber entsteht in diesen Jahren eine große Anzahl Portraits. So lud ihn der Gutsbesitzer von Stedmann auf Besselich bei Ehrenbreitstein ein, bei ihm zu wohnen und sein Bild zu malen. In dem gastfreien Hause lernte der junge Meister eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten aus dem benachbarten Koblenz kennen, den Geheimrath Settegast, den Vater seines spätern römischen Stubengenossen, Christian Brentano, den ältern Bruder von Clemens Brentano, und den durch seine Wohlthätigkeit berühmten Fabricanten Dietz, den der Dichter sehr bezeichnend „Unseres lieben Herrgotts Hausknecht" zu nennen pflegte. Mit einer gewissen Vorliebe hat Carl Müller von sehr frühen Anfängen an Portraits aus seiner Umgebung und seinem Verwandten- und Freundeskreise gezeichnet und zu malen begonnen; von dem ersten erhaltenen Versuch, in dem der Fünfzehnjährige den spätern baierischen General-Conservator und Kunstforscher Hefner von Alteneck als jugendfrischen Studenten darstellte, den „crayonirten Bildnissen", wie sie bei Püttmann verzeichnet stehen, seiner Freunde Leopold Kaufmann und dessen Bruders, des Archivars und Dichters Alexander, sowie des jugendlichen Ernst Deger, bis zu der vollendet ausgeführten Zeichnung seines einjährigen Töchterchens. Doch ist keine der Studien und Zeichnungen später mehr gemalt; die größern Arbeiten verhinderten es, vielleicht auch in etwa die Abneigung, welche trotz so bedeutender Portraitmaler wie Hildebrandt und Carl Sohn in älterer Zeit die Düsseldorfer Richtung dem Portrait gegenüber als berechtigtem Kunstzweige zeigte. Man vergleiche nur die ergötzlichen, allerdings ungerechtfertigten Herzensergüsse Püttmann's über das Portraitfach. Die Abneigung ist erst in neuerer Zeit geschwunden, und erst seitdem sind wieder bedeutende Portraitmaler der Schule entstanden.

Als Carl Müller in seinem einundzwanzigsten Jahre für längere Zeit aus Düsseldorf schied, durfte er sich sagen, daß er die Lehrjahre gewissenhaft verwendet hatte. Er hatte seine feste Richtung genommen und nicht Unbedeutendes in ihr geleistet. Selbst in dem ansteckenden Communismus der alten Düsseldorfer Schule hatte er trotz aller unwillkürlichen Anlehnung seine Eigenart sich zu schaffen und zu wahren gewußt. Nichts von der Verschwommenheit der Romantik in Gedanken und Empfindung klebt seinen Schöpfungen an: er ist sich bewußt, daß er auf dem Gebiete der religiösen Malerei das Höchste erstreben soll. Auch für sein inneres religiöses Leben hat er damals schon die feste, nie geänderte Grundlage gelegt [1]).

II. In Italien und auf dem Apollinarisberge [2]).

(1839—1850).

Die am linken Rheinufer südlich von Bonn sich hinziehende Hügelkette bildet beim uralten Städchen Remagen einen niedern Vorsprung, Apollinarisberg genannt. Vom Aussichtsrondell im Kirchengarten genießt man eine der prächtigsten Fernsichten über sagenumwobene Ruinen, frischaufblühende Städte, seltsam geformte Berge und den majestätisch in manchfachen Windungen daherfließenden deutschen Strom. „Es muß eine herrliche Aus-, Ein- und Uebersicht von der Höhe Ihrer Fenster seyn," schrieb Göthe 1829 an Sulpiz Boisserée.

Die Legende erzählt von einem christlichen Kirchlein auf dem Berge bei Remagen bald nach Einführung des Christenthums in den rheinischen Landen. Erzbischof Friedrich I. soll an die Stelle des zerstörten Kirchleins eine dem h. Martinus geweihte Kapelle gebaut haben und danach der Hügel Martinsberg getauft sein. Dann brachte im 12. Jahrhundert der gewaltige Staatsmann Barbarossa's, Erzbischof Rainald von Dassel, neben den hochberühmten Leibern der h. drei Könige, die nun im Kölner Dom ruhen, von einer Italienfahrt neben andern Reliquien

---

[1]) Das „Kölner Ereigniß" von 1837 übte nach Wolfgang Müller großen Einfluß auf die Düsseldorfer jungen Künstler. Wahrscheinlich bezieht sich auf Befürchtungen, die damals die protestantische Mutter geäußert hatte, folgende charakteristische Briefstelle des Achtzehnjährigen: „Ueber . . . Besorgnisse laßt Euch keine grauen Haare wachsen. Wir werden uns vor aller Bigotterie hüten; die sei fern von uns. Aber auch ebenso fern sei von uns, gegen unsere Ueberzeugung zu handeln und uns unserer h. Religion zu schämen."

[2]) Zur Litteratur vgl. Schorn, Eiflia sacra unter Apollinarisberg. Es sind meist populaire Büchlein, die aber manchmal correcter sind, wie manche gelehrte Werke. Leider ist auch die Reproduction einzelner Bilder seitens der Photographischen Union in München (1895) des großen Werkes durchaus nicht würdig.

auch den Leib des h. Apostelschülers und Bischofs von Ravenna, Apollinaris, an den Rhein. Auf der Fahrt von Coblenz nach Köln, berichtet die Sage, wollte das Schifflein mit den Reliquien trotz günstigen Windes und eifrigen Ruderns, als es dem Martinsberge gegenüber war, nicht fürder; die Glocken des Kirchleins fingen an, von selbst zu läuten; ergriffen von diesem Zeichen des Himmels, landete der Kirchenfürst, pilgerte zum Berge und legte auf dem Altare den Leib des h. Apollinaris nieder.[1])

Nun begannen wie nach Köln so nach dem Berge bei Remagen die Wallfahrten aus allen Rheinlanden. Bald konnte der Abt von Siegburg, dem die Propstei des Berges unterstand, die Martinskapelle durch eine größere, dem h. Apollinaris geweihte Kirche um die Wende des 12. Jahrhunderts ersetzen. Danach wurde später auch der Hügel in Apollinarisberg umgetauft. Während der französischen Invasion wurde die Propstei ganz verwüstet, die Kirche als Scheune und Stall benutzt. Im Jahre 1807 erwarb Sulpiz Boisserée den Berg für sich und seinen Bruder Melchior. Dreißig Jahre blieben Kirche und Haus im Besitz der Familie Boisserée. Viele bekannte und berühmte Zeitgenossen verkehrten dort. Im Jahre 1827 wurde auf Veranlassung des Erzbischofs Graf Spiegel von Köln das nach Siegburg geflüchtete Haupt des Heiligen feierlich in die Kirche zurückgebracht und die Wallfahrten begannen wieder.

Endlich stellte sich für die Brüder, die durch den Verkauf ihrer weltberühmten Kunstsammlungen dauernd an München gefesselt waren, doch heraus[2]), daß sie sich mit dem Gedanken des Gutsverkaufes befreunden mußten; 1836 waren sie dazu entschlossen. Die gräflich Lippische Familie wünschte es zu besitzen. Doch ging es in die Hände des Freiherrn von Fürstenberg-Stammheim über, zur Freude aller Leute in Bonn, schreibt Melchior an Sulpiz am 1. August, „weil er noch mehr dafür thun kann und nun auch die Kirche erhalten wird".

Dieser Gutskauf darf als ein wichtiges Ereigniß der neuern Kunstgeschichte bezeichnet werden. Franz Egon Freiherr von Fürstenberg, später in den Grafenstand erhoben (1797—1859), einer der hervorragendsten Vertreter des rheinisch-westfälischen Adels, hochgebildet, voll warmen Interesses für die Kunst und besonders die neu aufblühende christliche Richtung, war mit Schadow befreundet. Bei welchem von beiden der Gedanke zuerst aufgekeimt ist, die Apollinariskirche ausmalen

---

[1]) Ueber die Streitfrage bezüglich der Echtheit der Reliquien vgl. Acta SS. Julii V, 330 ss. und Kirchenlexikon von Wetzer und Welte, 2. Aufl., I, 1092 f.

[2]) Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862, I, 611.

zu lassen, läßt sich urkundlich nicht feststellen[1]). Doch darf man wohl mit Carl Müller in seiner Gedächtnißrede auf Deger annehmen, daß die Anregung von dem stets für seine talentvollen Schüler besorgten Akademie-Director ausgegangen ist: Hatte er doch drei Schüler, die schon Bedeutendes auf dem Gebiete der religiösen Malerei geleistet hatten oder doch zu leisten versprachen, deren Charakter und religiöse Ueberzeugung dafür bürgte, daß sie eines großen Auftrages sich würdig zeigen würden: Ernst Deger, Andreas und Carl Müller.

Jedenfalls ist der Plan bald gefaßt worden. Schon am 23. Mai des folgenden Jahres schreibt Andreas an Carl: „Wahrscheinlich wird auch Herr von Fürstenberg bei den Landständen in Düsseldorf sein, mit dem Schadow nun wegen des Apollinarisberges seine Verhandlungen anknüpfen kann. Ich werde auf jeden Fall die Kirche mir jetzt besehen, um mir einen Begriff von den Räumen zu verschaffen. Käme die Sache zu Stande, so würde Deger auch wohl seine Zustimmung geben, wiederzukommen." Natürlich handelt es sich hier nicht um den ersten Meinungsaustausch. Die letzte Aeußerung bezieht sich auf die von Deger und Andreas Müller schon seit 1836 geplante italienische Reise. Man darf danach glauben, daß Deger zunächst einen vieljährigen, wenn nicht dauernden Aufenthalt in Rom beabsichtigt hat.

Die beiden Freunde traten ihre Romfahrt Ende September 1837 an. Wenige Tage vorher berichtete Andreas an Schadow: „Ihrem Wunsche gemäß haben wir zusammen die Apollinariskirche besehen und uns daselbst flüchtig die Risse des Ganzen aufgezeichnet. Nach reiflicher Ueberlegung von Seiten Deger's, meines Bruders und mir haben wir die einliegende Eintheilung getroffen und scheint uns, daß auf diese Weise das Ganze ein recht zusammenhängendes Kunstwerk werden dürfe. Sollte Herr von Fürstenberg auf den vorgelegten Plan allenfalls eingehen wollen, so bemerkt Deger, daß er mit Vergnügen die Arbeit übernehmen würde, wenn ihm im hohen Chore die Kuppel und die vier Kirchenväter, auf den Seiten über den Altären die beiden Bilder (das Crucifix und die unbefleckte Jungfrau) und die eine Seite des Schiffes zu Theil würden. Carl erhielte alsdann die übrigen Bilder im hohen Chore und die andere Seite des Schiffes, und für mich wären alsdann die beiden Seitenkapellen. Wir glauben nämlich, daß es nothwendig sei, die Arbeit so zu vertheilen, 1) um in das Ganze ziemliche Einheit der Ideen und des Styles zu bringen, 2) würde, wenn die Arbeit zu sehr zerstückelt wäre, für keinen das Schaffen bedeutend genug sein, um dafür alle Opfer der Reise und

[1]) Ueber die in mehrern Werken erwähnte Verpflichtung der Familie v. Fürstenberg, angeblich in Folge einer geistlichen Erbschaft, eine größere Summe für kirchliche Zwecke verwenden zu müssen, habe ich Sicheres nicht ermitteln können.

des vielfältigen Wechsels des Aufenthaltes zu bringen. Für die Zeit der Ausführung mit den Cartons rechnet jeder von uns etwa sechs Jahre. Deger glaubte, da er die Reise wieder zurückmachen müßte und so bedeutende Auslagen hätte — Deger hatte sich ein Jahr vorher verheirathet —, 1200 Thaler das Jahr fordern zu müssen, Carl und ich würden jeder 800 Thaler verlangen. Sollte die Arbeit früher als in 6 Jahren vollendet sein, so würde alsdann auch unsere Gesammtforderung geringer sein, umgekehrt müßten wir auf Billigkeit von Seiten des Herrn von Fürstenberg rechnen dürfen."

Dieser erste, in den gröbsten Umrissen entworfene Plan ist in den wesentlichsten Punkten beibehalten worden, abgesehen von einer Aenderung, die ein paar Wochen später schon eintrat, als Schadow beiden die am 9. October 1837 zu Godesberg vorläufig zwischen ihm und dem Besitzer des Apollinarisberges getroffene mündliche Abmachung meldete. Er wünschte dringend, daß auch Franz Ittenbach sich betheilige. Von München aus erklärten die beiden Romfahrer sich einverstanden, blieben aber bei ihrer Geldforderung wegen ihrer italienischen Reise, ihres höhern Alters und wegen ihrer Verhältnisse im allgemeinen[1]). Dagegen schrieb Andreas an Schadow, daß Carl höchst wahrscheinlich mit Ittenbach zu theilen bereit sei. „Ihr würdet dann dasselbe in pecuniärer Hinsicht bekommen, aber früher als wir fertig werden," schrieb der ältere dem jüngern Bruder, „woran Euch im Grunde wenig gelegen sein kann. Du und Ittenbach würdet demnach im hohen Chore die 12 Apostel und dann die eine Seite des Schiffes mit Bildern aus dem Leben Mariä zu malen bekommen. Ihr müßt Euch deswegen mit Deger verständigen, was für Gegenstände Ihr zu wählen gedenkt, damit ein gewisser Einklang in das Ganze kommt . . . Deger wird die Himmelfahrt, einen Gegenstand aus der Passion und einen aus den Lehrjahren Christi, vielleicht die Bergpredigt, nehmen. Du müßtest jedenfalls Gegenstücke nehmen, die sich daran anknüpfen. Deger meint, vielleicht die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Christi und allenfalls wie Christus unter den Lehrern im Tempel von seinen Eltern wiedergefunden wird. Solltet Ihr aber etwas finden, was Euch besser zu sein scheint, so laßt es uns jedenfalls wissen. Bitte Hübner, daß er Deger von seiner Composition der Himmelfahrt Christi eine Durchzeichnung besorge."

In München suchten sich die beiden sofort für die bevorstehenden Arbeiten vorzubereiten, vor allem die ihnen ungewohnte Frescotechnik kennen zu lernen. War es auch nicht mehr so schlimm, wie ein paar Jahr-

[1]) Andreas Müller stand im Begriffe, sich zu verloben.

zehnte vorher[1]), wo nicht bloß Schadow, Cornelius und Overbeck von der Frescomalerei „alleſammt nichts wußten," ſondern dieſe Kunſt in ganz Italien nicht mehr ausgeübt wurde, ſo war doch auch jetzt noch der Kreis der Kenner ein beſchränkter. Sie beſuchten Cornelius, der damals an ſeinem jüngſten Gerichte malte, wiederholt und empfingen von ihm mancherlei Belehrung über das Fresco.

Schadow meldete Carl Müller das frohe Ereigniß aus Godesberg am 10. October durch folgende charakteriſtiſche Zeilen: „Ganz eilig ſchreibe ich Ihnen, daß ich geſtern die Angelegenheit in Betreff der Ausmalung der Apollinariskirche ganz glücklich abgeſchloſſen, wozu ich von Herzen Glück wünſche, auch dies ſchon Ihrem Bruder nach München gemeldet habe. Der großen Gnade Gottes, welche Ihnen eine ſo ehrenvolle Laufbahn in ſo jungen Jahren vorbereitet, hoffe ich, werden Sie ſich vollkommen würdig zeigen. Ganz offen aber ſage ich Ihnen, da ich dem Herrn v. Fürſtenberg gegenüber Bürge geworden bin für Ihre Fähigkeit und Gewiſſenhaftigkeit in Anwendung der Zeit, da Sie nach Jahrgehalt zu arbeiten beabſichtigen, daß ich mir auch eine genaue Controle darüber vorbehalten muß."

Es war allerdings eine gewaltige Aufgabe, vor die der noch nicht Neunzehnjährige geſtellt wurde, und groß muß das Vertrauen Schadow's in die Leiſtungsfähigkeit ſeines Schülers geweſen ſein, daß er ihm, den er erſt ſeit zwei Jahren kannte, der gerade kurz vorher ſein erſtes Bild in die Welt geſandt hatte, eine ſolche Leiſtung neben den doch bedeutend ältern und reifern Genoſſen zuwies. Wie tief Carl von der Bedeutung ergriffen war — trachtet doch jeder Maler mit Sehnſucht nach einer weiten Fläche, um an der monumentalen Aufgabe ſeine Kraft zu ſteigern und ſeinen Stil zu veredeln —, geht aus mancher Stelle ſeiner ſonſt nicht gerade gefühlsreichen Briefe jener Zeit hervor. „Es iſt überhaupt eine recht ernſte Zeit für mich gekommen," ſchreibt er ſeiner Mutter, „ich meine, niemals ſei ſo viel Wichtiges, Trauriges und auch wieder Freudiges an mir vorbeigegangen. Ich kann ſagen, daß aus allem Traurigen doch bis jetzt nur Erfreuliches gekommen iſt. Aber auch die jetzige Freude ſtimmt mich ernſt, weil ſie zu groß für mich iſt. Ich kann ſie nicht faſſen."

Die ſchriftliche Ausfertigung des Contractes verzögerte ſich bis zum nächſten Frühjahr 1838. Hauptgegenſtände der Verhandlungen zwiſchen Schadow und Freiherrn von Fürſtenberg war die Abgrenzung der Haupt-

[1]) Man vgl. in den „Jugend-Erinnerungen" von W. v. Schadow („Köln. Ztg." 1891, Nr. 730) die intereſſanten Einzelheiten über die Verzweiflung der Genannten, bis ſie einen greiſen Maurer auftrieben, der bei einem Gehülfen von Rafael Mengs Dienſte geleiſtet hatte. Mengs war der letzte Frescomaler geweſen.

arbeiten, die Festsetzung der Summe, die etwa über die sechsjährige Arbeitszeit zu zahlen sei, die Hinzufügung der Namensheiligen der Familie Fürstenberg und die Abänderung in den vorgeschlagenen vier Ordensstiftern: Bernardus, Dominicus, Franciscus und Benedictus, indem Herr von Fürstenberg statt des ersten und letzten den h. Bruno als Rheinländer und den h. Norbertus vorschlug, „als Patron der Abtei Siegburg, von welcher der Apollinarisberg eine Propstey war".

So konnte denn der letztere am 14. März 1838 die Nachricht von der endgültigen Redaction des Contractes und der Auszahlung der ersten Rate für die Künstler vom 1. Juli des Jahres an mit folgenden schönen Worten begleiten: „So wäre es denn, besonders durch Ihre so sehr freundlich thätige Mitwirkung, in ein gehöriges Geleise geordnet und mit dem allseitigen aufrichtigsten Willen und Wunsche, ein gottgefälliges, zur Förderung echt christlichen Sinnes ausfallendes Werk entstehen zu sehen und als ein für die späteste Nachwelt bleibendes Denkmal hinzustellen: daß auch in unsern jetzigen Zeiten ein solcher Sinn nicht erloschen und, Gott Dank, Männer von unserer Rheinischen Kunstakademie gebildet werden, welche so etwas mit einem im wahren Christenthum beseelten Gemüthe darzustellen und auszuführen im Stande sind."

Leider zeigte sich ein Hinderniß, das niemand vorher beachtet und das die Arbeit selbst zunächst in Frage stellte, den endgültigen Abschluß des Contractes bis zum 7. bezw. 14. Mai 1839 und den Beginn der Malerei auf Jahre hinausschieben sollte, vielleicht nicht zu Ungunsten der künstlerischen Schöpfungen, die gerade in Folge dessen Jahre lang in Italien ruhig sich ausreifen konnten.

„So sehr ich mich nun auf die Ausführung freue," fährt Herr v. Fürstenberg fort, „so sehr hat mich eine mir kürzlich durch die dritte Hand gewordene Benachrichtigung recht unangenehm und wahrhaft betrübend ergriffen. Denken Sie, der Baumeister (von) Lassaulx von Coblenz ist jüngst auf'm Apollinarisberg gewesen, hat sich dort alles, namentlich die Kirche genau angesehen, die von dem Baumeister L. bereits vorgenommenen Reparaturen, namentlich die Verankerung der stark nach außen oben übergewichenen langen Wände sehr gerühmt, aber bemerkt, daß dem allem ohnerachtet bey dem nicht guten Zustande der Fundamente früh oder spät, wenn auch die Kirche nicht zusammenstürzen, aber mannige Risse in den Mauern, folglich auch durch die Frescogemälde, wodurch diese — und wären sie noch so klein und fein — verdorben sind, entstehen würden. Ferner sey es ein sehr übeler Umstand, daß die langen Wände nach oben so stark aus dem Winkel nach außen herüberstehen, namentlich wegen des auf den Wänden und resp. Gemählden liegenbleibenden Staubes; auch verliehren die Gemählde hierdurch in der An-

ſicht.“ Laſſaulx hatte deshalb vorgeſchlagen, ſtatt des Fresco große Gemälde auf Holz durch die Künſtler herſtellen und dieſe an den Wänden aufhängen zu laſſen!

Am 2. April fand eine Conferenz des Beſitzers mit dem Director Schadow, dem Architekten Profeſſor Wiegmann und Carl Müller auf dem Apollinarisberge ſtatt; der Beſchluß war: „die Kirche niederzureißen, aber in derſelben Art eine neue zu erbauen“.

An der Concurrenz für den Neubau betheiligten ſich Profeſſor Wiegmann und der Kölner Dombaumeiſter Zwirner; erſterer hielt ſich, wie man aus den Briefen von Sulpiz Boiſſerée erſieht, ſtreng an die von Fürſtenberg feſtgeſetzte Summe; Zwirner ging darüber hinaus, konnte ſo etwas Schöneres machen und errang den Sieg. Zu der herrlichen vierthürmigen gothiſchen Kirche, die über der romaniſchen, zwölfſäuligen Unterkirche ſich befindet, wurde am 22. Juli 1839 der Grundſtein gelegt; 1843 war ſie ſoweit fertiggeſtellt, daß die Bemalung der Wände beginnen konnte.

Inzwiſchen hatten Deger und Andreas Müller das Land betreten, „welches von jeher ihrer begeiſterten Phantaſie vorgeſchwebt hatte, wo nun endlich ihre jugendlichen Träume und Zukunftspläne der erhofften Wirklichkeit entgegenreifen ſollten“. Noch von Florenz aus ſchrieb Deger jubelnd an den zurückgebliebenen Genoſſen: „Wer chriſtliche Bilder malen will, muß Florenz ſehen; ich kann hierüber meine noch zu neuen, heftigen Gefühle nicht ſchriftlich mittheilen. Kommen Sie bald ſelbſt, lieber Carl, es iſt zu nothwendig. Mein Verlangen nach Rom iſt in etwa geſchwächt. Wenn ich könnte, bliebe ich recht lange hier“ [1]). Dann kamen aber trübe Tage. Die Abſchließung des Contractes verzögerte ſich. Das Uebernehmen jeglicher neuer Arbeit hatte Schadow den beiden Gefährten unterſagt im Hinblick auf die kommende große Arbeit. Aber alles Drängen auf Entſcheidung blieb unbeantwortet. Im März konnten ſie es nicht mehr aushalten; allerlei dunkele Gerüchte über das Aufgeben des Planes drangen zu ihnen; dagegen berichtete die „Allgemeine Zeitung“, daß ſie den Auftrag erhalten hätten. „Gott zum Gruß, lieber Carl,“ bittet Deger: „Eben ſo betrübend für uns als ungerecht iſt das totale Schweigen auf unſer aller inſtändigſte Bitten. Sie hätten doch ein Wort ſchreiben ſollen, uns zum Troſte. Wie ſehr ich den Herrn Director gebeten habe, recht bald uns aus der peinlichen Ungewißheit zu reißen, ſo haben wir noch keine Zeile empfangen; wir ſollen keine bedeutende Arbeit beginnen — warum denn nicht? Wovon leben wir?

[1]) Eine ähnliche begeiſterte Aeußerung Degers vgl. in der erwähnten Biographie von Andreas Müller, S. 13. Das Cap. „Der römiſche Aufenthalt“ S. 10 ff. daſelbſt iſt hier ſtets zu vergleichen.

— Wir ſollen das eine nicht, und das andere haben wir nicht — auch ſelbſt nicht einmal ein tröſtliches Wort."

Um ſo größer war die Freude, als die endliche Zuſage eintraf und ſpäter auch die Riſſe. Die nun folgende Correſpondenz iſt ausgefüllt mit Vorſchlägen, die für die Entſtehungsgeſchichte der Bilder in der Apollinariskirche von hervorragendem Intereſſe ſind. Stets willige Rathgeber fanden die beiden Römer an Overbeck und Sulpiz Boiſſerée, mit denen ſie den Winter 1838/39 unter einem Dache verweilten. Auch Kaulbach wohnte eine Zeit lang mit ſeiner Familie im ſelben Hauſe in der Via del Tritone. Unangenehm war ihnen die übermäßige Vergrößerung der zum Malen beſtimmten Räume der neuen Kirche; doch beſchloſſen ſie, keine höhere Forderung zu ſtellen. Deger plante jetzt, in der Kuppel einen ſehr großen, ſitzenden Heiland, an beiden Seiten Engel in knieender Stellung zu malen. Ittenbach ſollte die zwölf Apoſtel hinzufügen. „Beſſer wird es ſein, wenn er mit dem Malen wartet," ſchreibt Andreas Ende des Jahres, „bis er Italien geſehen hat. Ich bin überzeugt, daß er alles Vorhergemachte verwerfen wird. Componirt recht viel. . . . Für die beiden Seitenaltäre will Deger die Mutter mit dem göttlichen Kinde, auf der andern Seite den h. Joſeph malen; eine Art Thron will er darüber in die Höhe bauen und den übrigen Raum, bis wo der Bogen anfängt, füllen. Carl meint, am Bogen in der Spitze Gott Vater und an den Seiten herunter die Kirchenväter zu malen. Aber da thun wir Einſpruch: einen Gott Vater malen iſt immer eine ſchwierige Sache, und wenn man es irgend vermeiden kann, ſoll man es thun. Hier aber in Rom in den alten Baſiliken ſieht man eine Darſtellung, die etwas erſtaunlich Großartiges hat. Es iſt das Lamm Gottes auf dem Buch mit den ſieben Siegeln, zu den Seiten Engel, die vor demſelben erzittern; das Ganze nach der Apokalypſe behandelt. Das würde eine der würdigſten Darſtellungen ſein. Dazu wird es für den Raum (des Triumphbogens) viel vortheilhafter ſein, wenn die beiden Seiten herunter mit ſchwebenden Engeln gefüllt ſind." Carl Müller hatte ſodann vorgeſchlagen, in der einen Kreuzanlage auf der Hauptwand, dem großen Fenſter gegenüber, die Auferſtehung Chriſti anzubringen. Die beiden wieſen aber darauf hin, daß der Hauptmoment im Leben Jeſu, ſein Tod am Kreuze, durch den er die Welt erlöst habe, die bedeutendſte Stelle in der Kirche einnehmen müſſe. Eigentlich gehöre er auf den hohen Chor; doch ſeien die Räume dort völlig unzulänglich. Die Altäre dürften nicht nach den Vorſchlägen des Architekten an den Längswänden der Seitenkapelle angebracht werden; ihr Platz ſei unter der Kreuzigung und gegenüber unter dem großen Fenſter. Gegenüber dem Einwand, daß eine derartige Altar-

ſtellung in Deutſchland ungewöhnlich ſei, verwieſen ſie auf den römiſchen Gebrauch. „Unter der Kreuzigung will Deger drei [1]) kleine Compoſitionen: Chriſtus am Oelberg, die Kreuztragung und Dornenkrönung anbringen. Nun zu der gegenüberſtehenden Wand mit dem großen Fenſter. Der wichtigſte Moment im Leben Maria's, beſonders da er im Evangelium vorkommt, iſt die Verkündigung. Auf eine der Wände des Schiffes kann ſie nicht gemalt werden, weil es nicht möglich ſein würde, den Raum mit zwei Figuren zu füllen. So läßt der Gegenſtand ſich nur ſo anbringen, daß die Mutter Gottes auf der einen und der Engel auf der andern Seite des Fenſters zu ſtehen kommt. Der Raum darüber würde mit einer Art Thron gefüllt, darunter würden (an beiden Seiten) fünf Fuß weggenommen und in dieſe beiden Räume zwei Bilder aus dem Leben Maria's auf Goldgrund gemalt: die Vermählung mit dem h. Joſeph und der Beſuch bei Eliſabeth."

Im Schiffe wollte Deger die Geburt Chriſti, gegenüber Carl Müller die Darſtellung im Tempel, d. h. wie Maria die Stufen des Gotteshauſes hinanſchreitet, anbringen. Overbeck fand den Moment nicht wichtig genug für ein großes Bild und ſchlug die Geburt Mariä vor; ſo würde nach ſeiner Anſicht auf der einen Seite das Aufgehen der Sonne, auf der andern des Mondes in der Darſtellung der Geburt Chriſti und der Mutter Gottes verſinnbildlicht. Die Aufgabe, ein ſolches Bild in ſo ſchmalem Raume zu componiren, fand er ſowohl wie die beiden andern ſehr ſchwer. „Es iſt ein Mal ein Muß, und ſo mußt Du ſehen, wie Du, lieber Carl, es eintheilſt. Immerhin kannſt Du Dir durch Stufen und oben durch Architektur uſw. helfen."

Eine weſentliche Aenderung erlitt ſpäter auf Drängen Sulpiz Boiſſerée's und Overbeck's das Kuppelproject. Statt der knieenden Engel wurde nunmehr endgültig Chriſtus, an der einen Seite Maria, an der andern Johannes feſtgeſetzt; ſtatt der zwölf Apoſtel, die in der kleinen Chorniſche übereinander in kleinerer Figur hätten geſtellt werden müſſen, entſchied man ſich für Petrus und Apollinaris in der Mitte, an der Seite die vier Evangeliſten. So kam auch der Kirchenpatron zur Geltung und die Apoſtel, die ſo ſchon in Carl's Himmelfahrt Mariä vorkommen, nicht doppelt auf ſo kleinem Raum.

Intereſſant für die hohe Auffaſſung der Maler von ihrer Aufgabe einerſeits und bezeichnend für das durchaus einträchtige Zuſammenwirken anderſeits ſind auch noch folgende Bemerkungen: „Wenn ihr, Deger oder Du (Carl), einen dieſer (für Ittenbach beſtimmten) Gegenſtände componiren wolltet und die Compoſition der Ittenbach's weſentlich vorzuziehen

[1]) So auch noch im Contracte. Es wurden vier daraus.

wäre, so müßte Ittenbach alsdann auch nach dieser Composition das Bild ausführen. Dasselbe gilt auch, wenn einer von Euch einen Gegenstand zu malen hätte, wovon Ittenbach eine bessere Composition gemacht hätte. Auch ich bin mit Vergnügen bereit, jede Composition, die einer aus dem Leben des h. Apollinaris zu machen Lust hat, wenn sie besser als die meinige gefunden wird, auszuführen. Hauptzweck bei dieser Arbeit ist ja, etwas möglichst Vollkommenes zu erreichen, und dazu muß jeder gerne etwas opfern."

„Der Vorschlag, den Du (Carl) über die Arbeitsvertheilung gemacht hast, wäre ganz gut, wenn jeder von uns gleich schnell arbeitete. Darüber haben wir aber gar keine Klarheit. Wir haben hier eine ganz gleichmäßige Vertheilung der Arbeiten für Euch und Deger gemacht. Meine Arbeiten brauchen wir nicht dagegen zu setzen, da ich jedenfalls mit am meisten zu thun habe, nämlich vier große Bilder, acht kleine Compositionen, vier halbe Figuren in die Verzierungen dazwischen, nämlich Glaube, Liebe, Hoffnung und Demuth, und dann sechszehn Heiligenfiguren zu den Seiten der Bilder. Alle diese Figuren werden zwar etwas kleiner als die in Euren Bildern, aber dafür ist es auch eine tüchtige Portion mehr. Es kommt also nur darauf an, daß Eure und Deger's Arbeiten ganz gleich vertheilt werden. Deger hat also die Chorkuppel, darin der Heiland, die Mutter Gottes und der h. Johannes, dann die beiden Figuren auf den Seitenaltären; dagegen setzen wir die vier Evangelisten und den h. Petrus und Apollinaris, da die Figur des Heilandes mit ihrer Umgebung recht gut für zwei zu rechnen ist. Dann hat Deger die Geburt und Auferstehung im Schiffe, dagegen kommen Deine Geburt und Krönung Mariä. Dann hat Deger drei Reliefcompositionen unter der Kreuzigung, dagegen sind drei andere Reliefcompositionen (Ittenbach's) im Schiff zu rechnen. Deger's Kreuzigung ist das größte Bild in der Kirche; dagegen wird man billig Deinen Bogen mit dem Lamm Gottes und den Engeln, Deinen englischen Gruß und fünf Reliefcompositionen setzen dürfen. Es blieben dann noch zwei Reliefcompositionen übrig, die eben dem zufielen, der zuerst fertig ist. Jeder von Euch beiden arbeitet $3^1/_2$ Jahre; werdet Ihr in der Zeit fertig, gut; wo nicht, so arbeitet jeder noch ein halbes Jahr und bekommt seinen Antheil an dem Ueberschusse. Wird Deger aber in sieben Jahren nicht fertig, so seid Ihr verpflichtet, falls Ihr Eure $3^1/_2$ Jahre nicht überschreitet, ihm mal zu helfen."

So war die praktische Seite der Ausführung klar und sorgfältig nach allen Seiten erwogen: kein Mißton hat denn auch das harmonische Zusammenwirken der vier Freunde in den langen Jahren gemeinsamen Schaffens getrübt, ganz im Gegensatz zu den Vier in der Casa Bar-

tholdi in Rom, wo es nach Schadow's Erinnerungen oft zu Scenen kam, die an die Zwistigkeiten der alten Malerschulen erinnerten. Die künstlerische Vorbereitung wurde ebenso sorgfältig betrieben. So schreibt Deger seinem „innigst geliebten Meister" Schadow am 29. Juli 1839 aus Siena, nachdem er über die herrliche Kunst der Sienesen, dann über weitere Pläne bezüglich Pisa und Florenz berichtet hat: „Bis jetzt habe ich drei Compositionen vollendet: eine aus dem Schiff der Kirche — die Frauen am Grabe mit dem Engel und den Wächtern, darüber der glorreich Erstandene, umgeben von Engeln; — die zweite ist die Kuppel: Christus als Weltlehrer mit Maria und Johannes; — die dritte ein kleiner Seitenaltar: Maria als unbefleckte Jungfrau. Mit aller Mühe, nachdem ich oftmals die Sache durchdacht, besprochen, verändert, endlich, so viel es in meinen Kräften gelegen hat, vollendet, habe ich in Form, Farbe und Ausdruck es soweit durchgebildet, daß mir nachher nur noch das Studium der Natur nöthig wird. Für den Augenblick durchdenke ich die große Kreuzigung. Dieses Bild wird mit seiner Prädelle und dem umgebenden Rahmen den schmerzhaften Rosenkranz oder die Geheimnisse desselben vorstellen. Freilich eine herrliche Aufgabe — liegt mir aber centnerschwer auf der Seele, und ich werde schwerlich eher zur Ruhe gelangen, bis ich die Composition nicht nach Maßgabe meiner geringen Kräfte gelöst habe. Die Geburt wird vielleicht nicht die Schwierigkeit mit sich führen, habe auch schon viel an diesen Gegenstand gedacht und mancherlei aufgezeichnet. Den zweiten Seitenaltar hatte ich auch fertig, genügt mir aber zu wenig, und ich hoffe, daß nach dieser Reise etwas besseres herauskommt. Vergangenen Winter wohnte ich mit Kaulbach in einem Hause, und ich kann nicht sagen, welchen Nutzen ich aus seinem Umgange geschöpft habe. Als ich die erste Zeichnung vollendet, zeigte ich ihm dieselbe, und er sagte mir unverhohlen sein Urtheil. Er war mein Arzt, und obgleich er tief und fast gefühllos schneidet, so bin ich ihm doch unaussprechlichen Dank schuldig. Ich fühlte sehr klar und eigentlich erst da, wo die Grandiosität der alten Kunst liegt und was sie wirklich ist; — mit großen Seelenschmerzen und ganz zerrissen begann ich von neuem die Composition, und ich danke Gott, daß sie wirklich mehr das geworden ist, wonach ich so sehnlich strebe."

Hier ist ein anschauliches Bild der Einflüsse und Einwirkungen auf die Entstehung des Bildes in der Apollinariskirche. Vor allen war es aber immer wieder Overbeck, der, ohne selbst ein großer Farbenkünstler zu sein, doch mit dem reichen Schatze seiner Erfahrungen und seinem Compositionsgenie auf die beiden einwirkte. So hatte er, wie Andreas auf demselben Briefbogen berichtet, sehr empfohlen, die Apollinarisbilder, von denen bereits zwei Compositionen (die Weihe des Bischofs und

eine Todtenerweckung) vorlagen, a tempera zu malen, da die Architektur dem al fresco ſehr große Schwierigkeit machen würde. Er verwies die Künſtler dabei auf die Libreria in Siena mit den wundervollen Darſtellungen aus dem Leben Pius' II. von Pinturicchio.

Im Herbſt 1839 eilten auch Carl Müller und Ittenbach zum Süden. Für ein richtiges Verſtändniß der kommenden Schönheiten hatten die Briefe von Andreas viel vorgearbeitet. Er beſaß ein ausgeſprochenes kunſtkritiſches Talent und theilte ſeine häufig den Nagel auf den Kopf treffenden Gedanken gerne mit. Durch ihn war Carl eingeführt in die großen Galerien und die majeſtätiſchen Dome: Da erſcheint Giotto's gewaltige monumentale Kunſt mit ihrem heiligen Ernſte; Maſaccio, der ihr erſt volles Leben gab, Fra Giovanni da Fieſole, der in frommem, kindlichem Sinne die herbe Größe Giotto's zu zartem, ſeligem Empfinden gemildert und ſie durch liebliche Färbung geſchmückt hatte; in Florenz vor allen dann die Lippi, Ghirlandajo, in Bologna der zuerſt von ihm ſo hochgeſtellte, ſpäterhin minder geſchätzte Francia; in Rom vor allem der unermeßliche, zunächſt niederdrückende Formen- und Farbenreichthum Rafael's.

Vor allem intereſſirte die Brüder in dieſer gleichſam kunſtwiſſenſchaftlichen Correſpondenz die berühmte Rambouxſche Sammlung: eine Vereinigung von 300 Aquarellen, die ein talentvoller Künſtler Rambouxs[1]) in allen Theilen Italiens nach den Frescobildern der beſten Meiſter gemacht hatte. Der Künſtler verlangte dafür 6000 Scudi und wollte ſie nur in ihrer Geſammtheit verkaufen. Manche ſeiner Copieen ſollten in einigen Jahren die dem Untergange geweihten Originale erſetzen. Overbeck ſuchte ſie in Frankfurt unterzubringen; ſpäterhin wurden ſie, wie es der Wunſch der Gebrüder Müller geweſen, für die Kunſtakademie in Düſſeldorf erworben.

Auch vor den Fehlern einer falſchen Betrachtungsweiſe ſuchte Andreas zu warnen: „Man ſoll die alte Kunſt nicht nachahmen, denn ſonſt könnte man leicht auf Irrwege gerathen. Aber in ihren Geiſt eindringen, die Großartigkeit ihres Gedankens, der geiſtigen Empfindung ſich zu eigen machen, das iſt die hohe Aufgabe, die uns jetzt geſtellt iſt."

Dann ſuchte er den empfänglichen Bruder für die höchſten Ziele zu begeiſtern: „Ich hoffe mit Zuverſicht, daß noch vieles Gute in Düſſeldorf reifen, und daß unſer höchſter Wunſch, *eine echt chriſtliche Malerſchule in Düſſeldorf entſtehen* zu ſehen, zu Stande kommen ſoll. Aber wir alle müſſen alle Kräfte daran ſetzen; denn nur im innigſten Verbande mit vereinten Kräften können wir etwas wirken."

---

[1]) Später Conſervator des Wallraf-Richartz-Muſeums in Köln.

Mariä Heimsuchung.

Erstes grosses Gemälde. **1837.**
Im Besitze des Herrn Bauinspectors Moormann in Geestemünde.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen!"

Bleistiftzeichnung zu einem Stich des Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf. **1847.**
Im Besitze der Wittwe des Künstlers.

Geburt Mariä.

Bleistiftzeichnung. Unausgeführter Entwurf zu einem Fresco in der St. Apollinaris-Kirche bei Remagen. Um 1845. Im Besitze der Wittwe des Künstlers.

Zeichnung zu Dante

für König Johann von Sachsen. 1860.

Die Reise ging über Straßburg, Ost-Frankreich zur Riviera und von dort am Meere entlang nach Rom, weil die beiden Jünglinge in Gesellschaft ihres verehrten Meisters Schadow und seiner Familie die Fahrt unternehmen konnten. Es ist jene Fahrt, von der Schadow, nach Immermann's Erzählung, starrer, einseitiger und schärfer heimkehrte; Italien und die neuen Folgen der dort gewonnenen Anschauungen hätten ihn aus einem humanen mitunter zu einem zelotischen Katholiken gemacht. Ein Urtheil maße ich mir nicht an; Carl Müller hat diese Wandlung seines väterlichen Freundes bestritten, und die „Jugend-Erinnerungen" Schadow's dürften ihm Recht geben. Mit mehr Grund könnte man behaupten, daß die Zeiten und Schadow's Umgebung sich allmälig geändert hatten; die friedliche Zeit der Romantik war eben für die meisten vorüber.

Jedenfalls war's eine lustige, herzerfreuende Reise. Carl Müller hat sie mit dem Stift in der Hand verfolgt: eine Kreuzblume vom Straßburger Münster, ein Stück vom Papstpalast in Avignon, Fenster und Figuren vom Battisterio und Campo Santo in Pisa bilden in den Monaten October und November 1839 die ersten Eintragungen in sein Skizzenbuch.

Was Carl Müller empfunden, als die Wanderer am 22. December Rom sich näherten, das hat er beinahe 50 Jahre später in seiner Gedächtnißrede auf Deger so schlicht und doch so warm ausgedrückt. Wir dürfen das dort über Deger Gesagte ohne Bedenken auch auf ihn anwenden:

„Da sahen sie die in der Mitte der italischen Halbinsel mit all' ihrer sonnigen Pracht, der heitern Fülle und Schönheit ihrer Gefilde, majestätisch gelegene ewige Stadt, ernster als das anmuthige Florenz und das freundlich lächelnde Neapel, umgeben von der erhabenen Ruhe der Campagna di Roma, sich gleichsam bewußt der Größe, der Bedeutung ihrer Geschichte.

„Nicht sowohl die gewaltigen Erinnerungen an das alte Rom, die stolze Beherrscherin der Welt, waren es, die bei unserm Freunde Staunen und Bewunderung erregten; nein, das auf dessen Trümmern aufgebaute demuthsvolle christliche Rom, das aus der Verborgenheit der Katakomben hervorgegangene, das auf dem mit dem Blute von Tausenden gemarterter Christen getränkten Boden neu entstandene Rom mit all' den ehrwürdigen Denkmälern seiner Gesittung war es, welches sein Gemüth mit tiefer Rührung ergriff.

„Unter diesen Denkmälern eines wahrhaft christlichen Geistes nun studirte er mit Eifer und Hingebung vorzugsweise die Werke der Malerei, seit ihren ersten noch unselbständigen Anfängen in den Katakomben, so-

wie in den ernsten, ehrfurchtge
besonderer Vorliebe jedoch verse
Sinn der zahlreichen, hier und
baren Schöpfungen der Cinquece
vor den vollendeten Meisterwer
Renaissance.

„Der Aufenthalt in Rom
schöne Zeit erfrischender Begeis
Anstoß zur Reform der vaterlä
einzelne der Männer, durch w
derselben ihre trefflichen Erstli
der Casa Bartholdi und der

Rom war bei seiner Ank
stille Stadt. Die glänzenden
Jahrhunderts waren vorüber.
Mittelpunkt des belebten Kü
hatten keine Veranlassung zur
riker, aber einseitige Staatsma
kein Mäcen förderte sie.
gefunden; vor allen Cornelius
Sterne tauchten vorübergehend
1839 mit den Boisserées h
als ruhender Pol in der Ers
dauernd in Rom sich angesiede
und Andreas von anfang an
verhielt er sich zunächst zurü
sein Herz, und die Berathu
drei noch enger zusammen.
nahm er mit offenen Arme
beide nunmehr für's Leben.
den Brüdern Müller seinen

Wie die wunderbare
gangenheit und die Herrlich
sich aus den uns erhaltenen
nicht vollständig; denn die
von ungefähr 100 losen
geringes Bruchstück[1]) dessen
Bücher umfassen, wie sich

[1]) Die Lückenhaftigkeit läßt
seines Bruders Constantin eine
suchte, um zu zeichnen, von dene

nur den Zeitraum von einigen Wochen der Jahre 1840—1842. Was außer den landschaftlichen Skizzen erhalten ist, stammt meist aus Kirchen oder sonstigen öffentlichen Gebäuden, aber nicht aus den Galerien. Rom's Kunstschätze sind gar nicht vertreten. Ob er hier überhaupt copirt hat, wo er jahrelang stets Gelegenheit zu wiederholtem Sehen hatte, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls läßt sich aus dem gänzlichen Fehlen von Nachzeichnungen Rafael's nicht, wie das geschehen ist, auf eine geringere Werthschätzung seines Genies bei ihm schließen. Nicht bloß für die Werke seiner alten Tage, vor allem für „die Kirche", war ihm Rafael das leuchtende Vorbild, auch in seinen jungen Arbeiten tritt der rafaeleske Schönheitssinn, allerdings in deutscher Umgestaltung, uns von allen deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts am stärksten bei Carl Müller entgegen. Dürer und Rafael waren die Meister, denen er stets eine begeisterte Verehrung gezollt hat: beider Bilder, von seiner Hand gemalt, durch anmuthiges Arabeskenwerk mit allerlei Putten und Gevögel verbunden, schmücken mit der Inschrift: Soli Deo den Eingang seines Hauses. Fast mit strenger Ausschließlichkeit zierten Stiche nach Rafael seine Wohnräume.

Seine uns erhaltenen prächtigen Nachzeichnungen, worin sich die von frühester Jugend an geübte Meisterhand offenbart, stammen vornehmlich aus den Florentiner und Pisaner Kirchen und Klöstern: Taddeo Gaddi, Fiesole, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Orcagna, Filippo Lippi folgen sich hier in bunter Reihe. Offenbar sind die Stoffe mit einer besondern Rücksichtnahme auf die eigene Arbeit gewählt. Schwierige Raumprobleme namentlich reizen ihn immer wieder. Auch vernachlässigte er nicht die Wiedergabe naturalistisch wirkender Scenen: Martyrien und drastische Scenen aus der Leidensgeschichte. Packend wirkt die meisterhafte Darstellung des früher Orcagna zugeschriebenen grandiosen Trionfo della morte.

Interessant ist aber, daß man schon hier bei Carl Müller die Beobachtung machen kann, die uns auch später bei seinen Modellzeichnungen entgegentritt:[1]) wie er selbst bei der Abzeichnung nie mehr das wirkliche Modell, sondern nur den allgemeinen Typus wiedergab, schon durchgeistigt von der Idee, für die er das Modell verwenden wollte, so modelt er hier schon die Gesichter vielfach in seinem Geschmacke, in der Weise, wie er sich das Bild in seiner Vollkommenheit vorstellte, um. Nicht bloß in dem Gesichtsausdruck, der bei ihm seine ursprüngliche Starrheit und Härte verliert und den weichern Carl Müller'schen Typus erhält, sondern selbst in der Gewandung.

---

1) Professor W. v. Oettingen machte mich zuerst darauf aufmerksam.

Vereinzelt ſchuf er aber auch muſtergültige Copieen, die ſein Bruder Conſtantin ſtechen ſollte. So vor allem eine Selbdritt: Mutter Anna, vor ihr Maria mit dem Jeſuskind etwas tiefer ſitzend nach einem leider theilweiſe verdorbenen Frescobildchen in St. Pietro in Montorio zu Rom. Das Bild iſt voll des innigſten Gefühls und von vorzüglicher Gruppirung. Ein anderes iſt die Verkündigung nach Fieſole. Schadow gefiel bei ſeiner Rückkehr das Motiv und die Ausführung ſo, daß er die Zeichnung für den Kunſtverein ſtechen laſſen wollte. Doch wurde ſchließlich nichts daraus, und bilden die beiden Blätter Zierden des religiöſen Bildervereins. Die Sepiazeichnung nach Fieſole iſt den Sammlungen der Düſſeldorfer Kunſtakademie eingereiht; viel bewundert wurde ſodann ſeine Zeichnung nach der bekannten Unbefleckten Empfängniß, die Veit für die Kirche der Nonnen in Trinità dei Monti gemalt hatte, und die Conſtantin für den Kunſthändler Buddeus ſtach.

Zeigt Karl Müller ſchon in der Auswahl der alten Meiſter, denen er, ebenſo wie ſeine Genoſſen, folgen wollte, keine Einſeitigkeit, wie die erſten Bahnbrecher der chriſtlichen Kunſt vor 25 Jahren, ſo tritt der Unterſchied zwiſchen der alten Richtung, die aus der ſonnigen, vielgeſtaltigen Welt gewiſſermaßen hinter Kloſtermauern geführt hatte, und der neuen, die, obwohl principiell auf dem gleichen Boden ſtehend, doch der Düſſeldorfer Schulung ein gründlicheres Können und ein offeneres, feiner gebildetes Auge verdankte, in zwei Dingen noch viel ſchärfer hervor.

Die Düſſeldorfer Jugend hatte zunächſt durch ihren Meiſter Intereſſe für die ſie umgebende Natur gewonnen; ſie ſtand ihr unbefangener gegenüber, ſtudirte ſie mit Ernſt und Liebe, wenn ſie ſie in ihre Bilder auch nur ſtiliſirt aufnahm. Wie faſt jeden Italienfahrer, ſo überwältigte auch ſie der Zauber des Südens, der ewig blaue Himmel, der, über die Erde geſpannt, die Formen der Berge einfacher und beſtimmter, die Umriſſe der Bäume und Geſträucher ſchärfer und ſtrenger abzeichnet, das wechſelvolle intenſivere Spiel der Farben, die gewaltigen Erſcheinungen der Natur, vor allem der Eindruck der maleriſch ſo unübertrefflich ſchönen Städtebilder, deren mehrtauſendjährige Geſchichte durch die blumenumrankten Trümmer ſo eindringlich predigt. Was Carl Müller's Skizzenbücher an Naturbildern enthalten, mögen es Anſichten von Rom, Florenz oder Capri, Amalfi oder Bildchen aus irgend einem ſagenumſponnenen Winkel der Campagna, wie Cori und Nemi, oder Zeichnungen aus den Schluchten von Ravello oder aus dem Waldesinnern der Albaner Berge ſein; alles zeugt vom feinſten Verſtändniß für das maleriſch Schöne der Landſchaft. Dabei iſt die Wiedergabe oft in wenig Zügen eine auffällig charakteriſtiſche und naturwahre. Wer ihn nur aus ſeinen Bildern kennt, erſtaunt

unwillkürlich über einen solch' reichen Schatz echt poetischen Naturempfindens bei ihm. Er schwelgte förmlich in den Naturschönheiten des Südens! Später ist die Lust an der Darstellung landschaftlicher Scenerieen nie mehr so stark bei ihm hervorgetreten. Doch hat er nie versäumt, selbst für die kleinste landschaftliche Beithat seiner Schöpfungen, mochte es seine Lieblingsblume: die Haideroſe oder eine Erdbeerstaude (bei der h. Familie), eine Weinranke (Jünger zu Emmaus) sein, die umfassendsten Naturstudien anzustellen. Er zeichnete und malte den Gegenstand in allen Färbungen und Lagen. Um den Hintergrund seines „Rosenwunders" möglichst naturwahr wiederzugeben, zeichnete er an Ort und Stelle die Wartburg, das Thor, die Felsen, die Landschaft. Selbst bei den einfachen Zeichnungen für den Bilderverein arbeitete er so; z. B. für den h. Antonius besuchte er die Zellen seines Klosters in Padua.

Ein Lieblingsaufenthalt für den Künstler, auch nach den Skizzenbüchern, war Assisi, geheiligt durch den dort bestatteten großen Armuthsapostel, für den er eine tiefe Verehrung im Herzen trug, verklärt durch eine Kunst von kindlicher Naivetät und zugleich erhabenster Größe, umgeben von einer paradiesischen Natur von wunderbarer Harmonie, über der ein himmlischer Frieden liegt und die unwillkürlich dem Schauenden den Zeichenstift in die Hand drückt. In Assisi wohnte auch der aus Overbeck's Leben bekannte Canonico Cimini, dessen vollständig ausgeführtes, anziehendes Porträt eine Zierde seiner Skizzenbücher bildet. Die Ausflüge dorthin bildeten auch in spätern Jahren eine Lieblingserinnerung des Künstlers.

In noch schärfern Gegensatz stellte sich die Düsseldorfer christliche Malerschule zu den eigentlichen Nazarenern in einem andern Punkte, der wenigstens kurz berührt werden muß, weil er wiederholt zu Angriffen auf die religiöse Malerei überhaupt geführt hat: ich meine das Actstudium. Bekanntlich wird in vielen Kunstgeschichten gespöttelt über die Art und Weise, wie die Nazarener sich über das Modell hinweghalfen: Sie dienten sich gegenseitig, indem sie bald einen großen Räuberhut aufsetzten, bald einen Rittermantel umhingen oder in feierlichem geistlichen Gewande erschienen. Für die weiblichen Figuren behalfen sie sich auf's Gerathewohl. So mußten Verzeichnungen und unnatürlicher Faltenwurf nichts seltenes sein[1]). Dagegen sträubte sich das Genie des Cornelius, vor allem aber der ästhetische Geschmack Schadow's. Das Modell soll nach ihm den Künstler von dem wirklichen Vorhandensein der Elemente überzeugen, „die, durch die Sinnenwelt zerstreut, von ihm mit

[1]) Uebrigens übersieht man bei diesem Spötteln einen Punkt sehr leicht: Nicht jeder junge Maler, der nach Rom kam, war im Stande, ein theueres Modell zu bezahlen. Andreas Müller klagt wiederholt über die hohen Preise, die die Modelle fordern durften.

einem geistigen Bande untereinander verknüpft und zum poetischen Zwecke verarbeitet werden“ [1]). Schadow verlangte auch für die einfachsten Figuren den Act. So haben auch seine großen Schüler Deger, Carl Müller und die andern nie ohne den Act gearbeitet. Die werthvolle und reiche Actsammlung des letztgenannten beginnt schon 1841; von Deger besitze ich den einen Schächeract für die Kreuzigung. Nur so konnten Carl Müller's Schöpfungen so vollendete Meisterwerke werden, an denen auch das kritischste Auge keinen Mangel zu entdecken vermag.

Im Jahre 1853 erschien in der Beilage Nr. 14 des Payne'schen Universum ein Artikel: „Die Vernachlässigung des Modells in den akademischen Studien“ mit einigen Seitenhieben auf die „pietistische Influenza“ einiger Düsseldorfer Professoren und die „coquettirende Zaghaftigkeit“ derselben, die als das Hauptübel der Akademie bezeichnet wurde. Dann hieß es wörtlich: „Und wenn man sich erzählt, daß ein bedeutender und berühmter Historienmaler Düsseldorfs die männlichen wie auch die weiblichen Gestalten in seinen lebensgroßen Compositionen nur in den für das Bild nöthigen Costümen stehen läßt, fremden weiblichen Modellen aber, wie der geniale, unglückliche Overbeck, nie den Zutritt in sein Atelier gestattet, so charakterisirt diese leider wahre Geschichte die hiesigen Zustände treffend genug.“ Darauf erschien unter dem Titel: „Eine neue Beschuldigung der Düsseldorfer Kunstschule“ eine geharnischte Erwiderung in dem officiellen Correspondenzblatt [2]) des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, in der es heißt: „Keiner der Künstler, die nur irgend etwas von Bedeutung auf dem bezeichneten Gebiete hier schaffen, verfährt auf solche Weise, und am allerwenigsten geschieht es von denjenigen Männern, an welche man nach den angezogenen Worten zunächst denken zu sollen scheint, nämlich von Deger und Carl Müller. Von diesen ist vorzugsweise zu behaupten, daß sie die Natur so sorgfältig und gewissenhaft studiren, daß es selbst den strengsten Anforderungen genügt.“

Daß der so sittenreine und sittenstrenge Carl Müller die Möglichkeit einer Gefahr des Actstudiums für die akademische Jugend nicht verkannte, ist klar; auch ihm mochte wohl als höchstes Ideal erscheinen, „wenn,“ wie Schadow in einer Rede über den „Einfluß des Christenthums auf die bildende Kunst“ [3]) ein Mal sagt, „eine Schule entstände,

---

[1]) In dem Aufsatze „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers“, abgedruckt in dem Buche des Grafen A. Raczynski, Geschichte der neuern deutschen Kunst (Uebersetzung), Berlin 1836, I, 324.

[2]) Jahrgang 1854, S. 3.

[3]) Gehalten in der Generalversammlung des Congrès Scientifique zu Straßburg 1842.

welche jungen, erhabenen, auf das religiöse Element gerichteten Talenten in früher Jugend einen solchen Schatz vollendeter Naturkenntniß beibrächte, so daß sie späterhin bei der Ausführung ihrer Compositionen des Modells nicht bedürften." Dadurch würde allerdings eine bisher noch nicht vorhanden gewesene Kunstepoche ermöglicht.

Die Winterszeit verbrachte Carl Müller in Rom. Wie in der Kunst, so suchte er sich auch wissenschaftlich und religiös eifrig weiter zu bilden. Er beherrschte das Italienische vollständig, las mit Vorliebe seinen Dante, historische und politische Werke über den Kirchenstaat und die italienischen Verhältnisse, erfreute sich aber auch an Petrarca, Goldoni, wie an den tiefsinnigen Betrachtungen hervorragender Theologen. Manche freie Stunde saß der Jüngling still in einer Ecke eines kleinen, unscheinbaren Kirchleins und hörte dem Religionsunterrichte zu, den ein einfacher Geistlicher den Armen und Unmündigen im Geiste ertheilte [1]). Daneben war er der angeregteste und stets heitere Gesellschafter.

Den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens bildete längere Zeit das gastfreie Haus der Familie von Rohden. Das Haupt war der Hofmaler von Rohden aus Cassel, ehemals ein bedeutender Landschaftsmaler; der vielversprechende Sohn widmete sich der religiösen Historienmalerei, die Mutter war eine Italienerin. Sonntags wurden Ausflüge in die Campagna veranstaltet und dabei allerlei lustiger Mummenschanz getrieben.

Nach und nach hatte sich ein Kreis von elf gleichgesinnten Freunden gefunden, dem sich zeitweilig andere anschlossen: die vier Düsseldorfer, denen sich im Jahre 1841 der große Kupferstecher Joseph Keller zugesellte, der damals für seinen herrlichen Stich der Disputa Rafael's die Vorarbeiten machte, zeitweilig auch Schadow und der bekannte Landschafter Schirmer, Settegast aus Coblenz, der Oesterreicher Blaas [2]), der Römer von Rohden, die Malteser Hyzler und Enrico Casolani, der Westfale Achtermann, der Schweizer Paul von Deschwanden u. a. Besonders mit den in Overbeck's Biographie ausführlich besprochenen Maltesern, die als Regeneratoren der christlichen Kunst in Süditalien gelten können, verband Carl Müller innige Freundschaft. Von seinen Zeichnungen für die Compositionsabende liegen noch zwei vor: der mit Dornen gekrönte Christus wird verspottet, bei der die höhnenden Judenfiguren vorzüglich zum Ausdruck kommen, und: Joseph und seine Brüder in Aegypten, eine lebhafte, lichtvolle Composition, bei der die Einheitlichkeit vorzüglich gewahrt

[1]) Ich habe dieses aus seinem Munde. Ueber Overbeck wird in seiner Biographie ähnliches berichtet.

[2]) Geb. 1815, Professor an den Akademieen in Wien und Venedig.

ist. Der Gegenstand war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts überhaupt ein beliebtes Thema für Compositionen; hier lag wahrscheinlich auch noch eine besondere Anregung in dem berühmtesten Fresco der Casa Bartholdi von Cornelius vor. Eine genauere Besichtigung läßt die Nichtausführung sehr bedauern.

Schon im ersten Winter begann der Künstler mit dem Carton der Krönung Maria's. Andreas, der nicht leicht zufriedenzustellen war, berichtet im April 1840 darüber mit offener Anerkennung. Er schreibt dem jüngern Bruder ein großes Talent für die höchsten Darstellungen der Historienmalerei zu. Auch Schadow in seinen Briefen an Hübner und später in Düsseldorf war ebenso wie Schirmer des Lobes voll über die vielversprechenden Anfänge. Carl zeichnete eine Fülle von Vorstudien, Acten, Römer und Römerinnen, Briganten in der charakteristischen alten Tracht, oft auch seine nächsten Freunde. Er selbst war mit dem Fortgange seiner Arbeiten nicht zufrieden, und in seiner Bescheidenheit konnte er sich nie genug thun. Manche Stunde fühlte er sich von dem Großen, was er um sich sah, niedergedrückt. Dann hob er sich wieder an der Größe der ihn erwartenden Aufgabe. Wie in allen schwierigen Lebenslagen half ihm auch hier sein festes Gottvertrauen. Der Herr habe ihm die Arbeit gegeben, er thue das Seinige, für das weitere müsse Gott sorgen.

Wie viel der junge Meister gelernt hatte, zeigte sich, als er, nach dem vierjährigen Aufenthalt in Italien heimkehrend, seine Arbeiten auf dem Apollinarisberge begann. Seine Anschauung ist umfassender, seine Conception und sein Stil sind größer geworden, die Phantasie hat einen höhern Flug genommen. Mag auch in sein Werk — so sagt er von Deger, und das gilt auch von ihm — hier mehr, dort weniger etwas von der Klangfarbe der alten Italiener übergegangen sein, so ist er doch nirgendwo aus seiner Individualität herausgetreten, und er hat mit einem bewußten hervortretenden deutsch-religiösen Stil ebensowohl seine bisherige Einfalt und gewissenhafte Benutzung der Natur zu verbinden verstanden, als er anderseits durch die größere Strenge dieses Stils von der Gefahr einer bedenklichen Realistik bewahrt geblieben ist.

Im Winter 1843 beendete er zum größten Theil ein kleines, in Rom schon begonnenes Gemälde, „Die Vermählung Maria's", das 1845 in die Galerie Sudienko nach Kiew kam. Mit dem Frühjahr 1844 siedelte er für die gute Jahreszeit nach Apollinarisberg über; Deger und Andreas hatten bereits vorher ihre Arbeiten angefangen und sich in die ungewohnte Technik der Frescomalerei praktisch einzuleben gesucht. Mit Carl kam auch Ittenbach. Nun begann für ihn eine Reihe der glücklichsten Jahre, die schönste, wolkenloseste Zeit seines langen

Künſtlerlebens. Die Freunde lebten auf Apollinarisberg in einer wahrhaft idealen Gemeinſchaft; ſie hatten das höchſte Ziel für einen chriſtlichen Maler erreicht, ſie ſtellten ihre ganze Kunſt unmittelbar in den Dienſt ihres Gottes. Bewundernswerth war die Arbeitsluſt und Ausdauer der Maler, die ſofort auf die Gerüſte in der Kirche zur Arbeit ſtiegen, wenn das Tageslicht das Malen möglich machte, und ſich nur wenig Zeit zur Mahlzeit gönnten. „Gar traulich und die Arbeit fröhlich fördernd war es," ſo ſchildert er ſelbſt das damalige Leben, „wenn wir über Tag auf dem Gerüſte, jeder an einer andern Stelle der Kirche, ſeine friſch gekälkte Wand bemalte und wir dazu vierſtimmige Paleſtrina'ſche Weiſen ſangen, die dann, in dem hohen Gewölbe verhallend, uns lebhaft wieder in das kirchliche Leben Rom's zurückverſetzten." An den Samstagen verſammelten ſich die Freunde häufig in dem alten Kloſtergarten unter einer prachtvollen, mächtigen Blutbuche bei einem Glaſe Wein mit der Ausſicht auf die untergehende Sonne, die mit dem Widerſchein des Abendhimmels den Spiegel des Rheines vergoldete. Die wundervolle Umgebung, das nahe Rolandseck, das Siebengebirge und das romantiſche Ahrthal, dann Ahrweiler, wo die ſiebenzigjährige Mutter lebte, boten die ſchönſte Gelegenheit, die Freiſtunden der Sonn- und Feiertage genußreich zu verleben.

Wenn es auch nicht meine Abſicht ſein kann, eine Beſchreibung oder gar Würdigung ſämmtlicher Wandmalereien auf Apollinarisberg zu geben, ſo glaube ich doch, daß zur richtigen Erfaſſung der Situation der Carl Müller'ſchen Bilder eine knappe Skizze der innern Geſtaltung der neuen gothiſchen Kirche nöthig iſt. Der Grundriß bildet ein griechiſches Kreuz, deſſen öſtlicher Arm mit einer eckigen Chorniſche ſchließt und deſſen weſtlicher, um die Tiefe der Orgelbühne verlängert, den Haupteingang enthält. Zwei große Fenſter, das eine über dem Haupteingang dem Chore gegenüber, das andere in der Giebelwand des ſüdlichen Kreuzarmes, und zwei kleinere im Chore beleuchten das Innere. In der Längenrichtung bietet die Kirche, außer den ſchmalen Feldern der Orgelbühne, auf jeder Seite drei mit dieſer Richtung parallele Wandflächen von gleicher Größe dar, von welchen die mittlere auf der Südſeite, das heißt rechts vom Eintretenden, durch das Fenſter durchbrochen iſt. Die zur Linken des Eintretenden enthalten Darſtellungen der Hauptmomente der Geſchichte Jeſu, die zur Rechten ſolche aus dem Leben der h. Jungfrau, und zwar jede der drei Wandflächen ein Hauptbild mit überlebensgroßen Figuren und unter denſelben kleinere auf Goldgrund, deren Figuren etwa zwei Drittel Lebensgröße haben. Die bedeutendſten führte links Deger, rechts Carl Müller aus, die mehr ergänzenden Bilder hatte Franz Ittenbach übernommen. Die Malereien am Arcus Triumphalis

und im Chor sind mehr symbolischer Art und waren zwischen den drei Genannten getheilt. Die Bilder, welche die vier übrigen nach der Breiterichtung der Kirche gehenden Wände der Kreuzvorlage schmückten, stehen mit dem obigen Cyklus nicht in directem Zusammenhange, sondern sind den Patronen der Kirche und andern Heiligen gewidmet. Mit ihrer Ausführung wie mit der Leitung sämmtlicher Decorationsarbeiten war Andreas Müller beauftragt.

Dadurch, daß die Künstler, wie oben ausgeführt ist, im gewissen Sinne gemeinsam den Plan des Werkes ausgedacht hatten, ist ihm allerdings das Gepräge einer streng einheitlichen Composition entgangen, aber den Malern ist die Freude verblieben, nicht fremde, sondern eigene Gedanken zur Ausführung bringen zu können. Und im Grunde erscheint die Dreitheilung gerade dadurch, daß sie in Uebereinstimmung mit der Architektur gesetzt wurde, als etwas durchaus von selbst Gegebenes und Natürliches. Ein wirklicher Mangel in der Architektur scheint mir aber darin zu liegen, daß den größten Theil des Jahres hindurch die eine Längsseite, und zwar die von Carl Müller bemalte, durchaus ungünstig beleuchtet ist. Ja, die südliche Chorseite steckt selbst bei hellstem Tageslicht so im Dunkel, daß die Wirkung der herrlichen Krönung Maria's fast ganz verloren geht. Von den Tausenden und Abertausenden von Besuchern dürften nur sehr wenige den obern Theil des Bildes wirklich gesehen haben! Gerade dieses Bild wurde in allen Kunstkritiken der vierziger Jahre mit höchstem Interesse geschildert; kein Wunder, damals war es auf dem Gerüste noch zugänglich, jetzt braucht sich kein Kunstgelehrter mehr durch eigenen Augenschein zu überzeugen, er schreibt nach, was er bei frühern gelesen hat.

Carl Müller begann mit der Darstellung des apokalyptischen Lammes auf dem Triumphbogen des Chores; es ruht auf Wolken; hinter ihm steigt das Kreuz empor, vor ihm liegt die Rolle mit den Siegeln, aus seiner Brust strömt in den Kelch das Blut des Heiles. Umgeben ist es von den Symbolen der Evangelisten. Von unten schauen an beiden Seiten singende Engelgruppen empor. Ein nicht ausgeführter Entwurf zeigt unter den Engelgruppen prachtvolle Sängergestalten des Alten Bundes, die Weihrauchschalen emporhalten. Carl hatte bekanntlich den Gegenstand nicht gewollt, sondern Gottvater, Kirchenväter oder Propheten dort anbringen wollen; er war von den römischen Freunden überstimmt worden. Die Engelgruppen sind entzückend, aber er ist dem Vorwurfe nicht entgangen, daß er sich gegen eine bekannte Regel: nicht aus der Metapher zu fallen, vergangen habe. „In der alten Basilika," heißt es im Cotta'schen Kunstblatt 1848 nicht ganz mit Unrecht, „wird das Lamm in der Regel von andern Lämmern umgeben, oder Lamm

und Anbetende werden so typisch gehalten, daß man sich entschieden nur auf das, was man dabei zu denken hat, angewiesen sieht. Die hier mit großer Freiheit der Bewegung und vollem, lebendigem Ausdruck inniger Andacht dargestellten Engel verlieren alle Bedeutung, sobald wir ihren Blicken nachgehen und auf ein Lamm als den Gegenstand ihrer heiligen Begeisterung treffen. Nach meiner Ansicht liegt hier das Sinnbild des Lammes viel zu weit ab, während etwa der Kopf des leidenden Erlösers auf dem Veronicatuche oder selbst das Kreuz mit der Dornenkrone die Bewegung der Engel vollkommen motivirt, ohne den Gedanken im mindesten zu verlassen."

Im Winter darauf componirte er wohl die sieben Sacramente, die Ittenbach dann 1845/46 grau in grau auf den Triumphbogen malte; eine sichere Notiz habe ich für die Zeit nicht gefunden, doch ist dieser Termin wohl unzweifelhaft richtig, da sie im Frühjahr 1846 schon als vorhanden erscheinen. Leider sind die Zeichnungen bei dem Düsseldorfer Akademiebrande 1872 zu Grunde gegangen. Die Darstellung der Sacramente ist trotz ihrer Einfachheit von tiefster Wirkung; Aufbau, Gewandung, Typus zeugen ebenso von ernstem Eindringen in die Dogmatik wie von genauester Kenntniß der Liturgik. Welche ergreifende Sterbensfreudigkeit spricht aus dem Gesichte des Kranken in der letzten Oelung, welche Zerknirschung aus den Gesichtern der Beichtenden! Der charakteristische Kopf der Communicirenden ist unzweifelhaft Portrait: aber wie durchgeistigt, nur von dem Gedanken des erhabenen Momentes erfaßt, zeigt sich das Gesicht!

Des Künstlers Wunsch war, sofort die Sacramente stechen zu lassen und mit einem religiösen Erbauungsbuche herauszugeben. Der Kunsthändler Buddeus zeigte sich geneigt. Der bekannte baierische Theologe Professor Reithmayr schlug im April 1846 den Professor Dr. Weinhart in Freising, einen seiner „geistreichsten und theuersten Schüler" als Verfasser vor. Die Sache kam aus unbekannten Gründen nicht zu Stande.

Im Frühjahr 1845 malte er den obern Theil der Krönung Maria's, eine figurenreiche Composition, ein Jahr darauf den untern, die Apostel am Grabe der Mutter Jesu. Es ist das Bild, das zuerst seinen Namen in die weitesten Kreise trug. Dort war er ganz auf seinem ureigensten Gebiete, der Verherrlichung der jungfräulichen Gottesmutter. In wahrhaft rafaelischer Farbe strahlt das Bild der demüthig vor sich niederblickenden, mit hoch gefalteten Händen vor ihrem Sohn und Schöpfer knieenden Jungfrau und die Chöre der jubilirenden Engel uns entgegen. Aus dem Grabe sprießen Lilien und Rosen, und in staunendem Sinnen umringen knieend und stehend die kräftigen Gestalten der Verkünder des Evangeliums dasselbe, in wirkungsvollem Gegensatz zu den durcheinander sich bewegen-

den Engelgruppen. Welchen Eindruck das Werk im Entstehen schon auf einen der berühmtesten zeitgenössischen Maler gemacht hat, erzählt Leopold Kaufmann, wahrscheinlich selbst Augenzeuge, in seiner Carl Müller-Biographie in anziehender Weise[1]). Professor Schirmer hat Recht behalten, sowohl was die Beurtheilung der „wundervollen Composition von wahrhaft rafaelischer Schönheit" wie den Satz angeht, „daß er berechtigt sei, seinem jungen Freunde Carl Müller eine glänzende Zukunft zu prophezeien".

Im Jahre 1847 wurden fertig gestellt: die Verkündigung, die Heimsuchung und Vermählung Maria's; alle drei zu den Seiten des großen südlichen Fensters. Von oben schaut Gott Vater aus den Wolken segnend auf das Werk seiner Erbarmung herab. Links vom Fenster steht der Engel in gelblichem Gewande, fast im Profil, und deutet mit der Rechten auf die h. Jungfrau auf der andern Seite des Fensters; diese, mehr von vorn gesehen, empfängt den Gruß mit dem Ausdruck demuthsvoller Hoheit. Beide Figuren, besonders die Jungfrau, sind in Zeichnung, Gewandung und Malerei in edelstem Stile gehalten. „Die unendlich fein empfundene jungfräuliche Bewegung Maria's ist mit einer so wunderbaren Schönheit gepaart, wie es nur von sehr wenigen Kunstwerken aus den besten Epochen der christlichen Kunst gerühmt werden kann"[2]). Unter diesen beiden Hauptfiguren sind die beiden kleinen Bilder angebracht. Im „Magnificat" zeigt sich der Fortschritt gegenüber dem zehn Jahre früher entstandenen Bilde; selbst in der Empfindung scheint eine Steigerung eingetreten zu sein. Jubelnd ruft die Jungfrau ihr Magnificat hinaus.

Zu dem letzten großen Werke: „Die Geburt Maria's", gibt der Künstler die schlichte Erklärung: „Im obern Theile ist dargestellt, wie die h. Mutter Anna und der h. Joachim in dankbarer Freude den Gegenstand der göttlichen Verheißung in ihrem neugeborenen Töchterlein begrüßen. Außer einigen Frauen, welche sich der Pflege der betagten Mutter und des Kindleins beeifern, sind noch einige Verwandte und Nachbaren gegenwärtig, die gekommen sind, den Eltern Glück zu wünschen. Den untern Theil bildet eine Versammlung derjenigen Frauen des Alten Bundes, welche vorzüglich die h. Jungfrau vorbildeten, um dadurch die geistige Bedeutung der Geburt in glänzendem Lichte hervorzuheben!" Es sind: Eva, Sara mit Isaak, Rahel, Abisaag, Esther, Abigail, Judith, Bethsabee. „Wie aber der Schatten nur seiner äußern Gestalt nach seinem Vorbilde ähnlich, nicht aber seinem Wesen nach ihm gleich ist, so ist die h. Jungfrau ungleich erhabener als alle ihre Vor-

[1]) Die Kunst für alle, Jhrg. VII, H. 2, S. 3.
[2]) Deutsches Kunstblatt Jhrg. I, 1850, S. 347.

bilder, was durch die Umschrift im Rahmen des Bildes angedeutet werden soll: Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias."

Wer diese Erklärung liest, wer das herrliche Gemälde mit seiner unvergleichlichen Harmonie mit Laienaugen anschaut, merkt kaum, daß der Künstler mit seiner in die Tiefe des Bildes gehenden Anordnung der Gruppen sich eine Aufgabe gestellt hatte, deren Lösung in den sehr beschränkten Mitteln der Frescomalerei große Schwierigkeiten finden mußte; der Kenner aber staunt, wie vollkommen, gleichsam spielend die Schwierigkeiten überwunden sind, er staunt über die Möglichkeit, „so große Klarheit mit solcher dem Fresco wenig angemessenen, tiefen Stimmung und kräftigen Haltung vereint zu sehen". Die Lösung der Schwierigkeiten hat den Künstler lange Jahre beschäftigt; sie spielt schon eine Rolle in der Correspondenz mit Andreas. Overbeck hatte nach vielem Hin- und Herrathen vorgeschlagen, „unten im Raume könne ein Inneres des Hauses der Geburt dargestellt werden; dann sieht man über das Haus, das gewissermaßen wie ein Durchschnitt wird, weg und baut über dem Hause einen Berg in die Höhe, wo der h. Joachim in der Einöde die Erscheinung des Engels hat". Der Maler hat sich, offenkundig zum Glück seines Werkes, dieses Rathes nicht bedient. Er hat sich beim deutschen Altmeister Albrecht Dürer Raths erholt und das dort Gesehene durchtränkt mit italienischem Geiste und eigenem Genie. Keine seiner Arbeiten hat er so oft durchcomponirt: Drei vom Bilde verschiedene Entwürfe liegen noch vor. Der erste und interessanteste, wahrscheinlich schon in Rom entstanden, zeigt stark rafaelische Anklänge: oben eine Engelgruppe den Stern umschwebend; unten Anna, die dankbar in die Höhe schaut, um sie herum viel bewegtere Gruppen als auf dem ausgeführten Bilde, wo alles in anmuthige deutsche Typen umgesetzt ist. Auf einer Federzeichnung fehlen, wie bei der vorigen, die Säulen des Bildes, aber auch die Engelgruppe; um Mutter und Kind drängt sich eine dichtere Gruppe, während im Vordergrunde zwei ganz genremäßig aufgefaßte Personen Wasser eingießen und entgegennehmen. Im Bilde selbst sind die Gruppen mehr vertheilt, die Mutter schaut liebend das in ihren Armen ruhende Kind an, Gesichter wie Gewandung sind mehr verdeutscht. Pietätvoll hat der Künstler seiner Mutter ein Andenken gesetzt; die Frau im blauen Gewande neben der h. Anna gibt getreu das Bild der geliebten Mutter wieder. „Die edeln Gestalten der biblischen Frauen geben dem Bilde einen großartigen Charakter, während gerade dieser Gegenstand häufig von den alten christlichen Malern fast genreartig aufgefaßt zu werden pflegt", sagt der Kunstkenner Kaufmann. Auch sie sind in der Modellirung wie im Colorit so vollendet, wie man es sonst nur bei Oelbildern zu sehen pflegt. Vor allem wird die Eva als ein Meister-

ſtück der Frescomalerei bezeichnet. Lübke nahm in ſeine Denkmäler der Kunſt[1]) unter den paar Haupttypen auch dieſes Bild auf und ſtellte es wegen ſeines „hohen Adels, ſeiner reinſten Anmuth des Stiles und der maleriſchen Vollendung“ zu den beſten Leiſtungen der modernen Frescomalerei.

Erſt 1850 legte Carl Müller durch Vornahme einiger Retouchen die letzte Hand an ſeine Fresken. Deger beendete ſeinen Theil 1851 im Herbſt, und Andreas Müller hielt der decorative Theil noch mehrere Jahre auf dem Berge. Die Einweihung der Kirche, die man 1845 ſchon für die nächſten drei Jahre erwartet hatte, „gleichzeitig mit der des Kölner Domes,“ fand erſt am 28. März 1857, nachdem tags vorher die Franciscaner in das Kloſter eingezogen waren, in Gegenwart des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen mit großer Feierlichkeit und unter großem Volkszudrang ſtatt. Der amtirende Pfarrer rühmte in ſeiner Predigt die herrlichen Kunſtwerke.

So konnte man denn jetzt nach Entfernung der Gerüſte das Geſammtbild überſchauen. Faſt jede Seite des innern Menſchen wurde ergriffen. Der Verſtand durch die vorzüglich concipirten gelehrten Apollinarisbilder von Andreas Müller, das religiöſe Genre vertrat Franz Ittenbach, das Gefühl erfaßte die Mariendarſtellung Carl Müller's, Verſtand und Gemüth zugleich die großartige Kreuzigung Deger's. Jeder hat an ſeinem Theile zum Weltruhm des Apollinarisberges beigetragen[2]).

Man darf ohne Uebertreibung ſagen „Weltruhm“; dieſſeits der Alpen gibt es kaum eine religiöſe Stätte, die ſo bekannt und beſucht wurde aus den Kreiſen der gelehrten Kunſtliebhaber aller Länder, aber auch vom kunſtliebenden gewöhnlichen Manne. In verſchiedenen Jahren wurden mehr als 30 000 Beſucher für die Sommermonate gezählt. Die moderne Wanderung zum uralten Heiligthum begann ſchon in der Mitte der vierziger Jahre, als die erſten Nachrichten von den Leiſtungen der Vier in die Oeffentlichkeit drangen. Zuerſt kamen die Genoſſen, hoch- und minderberühmte, von Düſſeldorf, München, Berlin; Schadow an der Spitze, der ſich freute über den glänzenden, emporwachſenden Baum, deſſen Samenkorn er gelegt hatte. Cornelius a fait avec chaleur l'éloge de vous tous, ſchrieben die hervorragenden belgiſchen Maler Guffens und Swerts an Carl Müller. Später feierten ſie dann ſelbſt in ihren Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne 1857 mit beinahe franzöſiſcher Ueberſchwenglichkeit die Arbeit ihrer Freunde. Kaulbach, Schraudolph von München, Wittmer von Rom, Madrazo aus Spanien

[1]) Bd. III, 1856, S. 22, Tafel XVI (122).

[2]) Carl Müller wurde von den urtheilsfähigſten Zeitgenoſſen ſeitdem neben Deger geſtellt.

und andere leiteten die Wanderungen der jüngern Künstler zum Berge ein, die wohl erst in modernster Zeit aufgehört haben. Düsseldorf hat dadurch unvergleichlich an Ansehen in den Künstlerkreisen, namentlich Belgiens, gewonnen; während bis dahin Deutsche meist in die Niederlande gezogen, beginnt seitdem die Wanderung der Belgier nach Düsseldorf. Selbst Frankreich schließt sich nicht aus, Montalembert ergeht sich in Ausdrücken höchster Begeisterung.

Den Künstlern folgten die Monarchen. Zunächst erschien der edle kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV., umgeben von einem zahlreichen Gefolge deutscher und außerdeutscher Fürsten im September 1847. Er sprach sich sehr huldvoll und lobend über das Gesehene aus; wiederholt ist dann der Monarch im Juni 1852 und zwei Jahre später den Berg hinaufgefahren. Einem der Künstler, Deger, konnte er wenigstens einen größern Auftrag verschaffen auf seiner Burg Stolzenfels. Auch Prinz Wilhelm, der spätere Kaiser Wilhelm, und seine hohe Gemahlin erschienen wiederholt. Vor allem gefiel dem Prinzen die Geburt Mariä, und über die prächtigen Erscheinungen der vorbildlichen Frauen äußerte er sich dem Künstler gegenüber in der ihm eigenen freundlich scherzenden liebenswürdigen Weise. Auch Ludwig I., der kunstverständige Bayernkönig, kam. Von dem Diner, das nach der Besichtigung zu Ehren des Gastes Graf Fürstenberg gab, wußte der Künstler noch nach Jahren manchen humoristischen Zug zu erzählen.

Für die Maler in gewissem Sinne noch bedeutungsvoller war der zahlreiche Besuch von Kirchenfürsten und Geistlichen. Es war die Zeit, da auf einer Reihe von hervorragenden Bischofsstühlen kunstsinnige oder kunstfreundliche Bischöfe saßen: ich erinnere nur an Diepenbrock und Förster — letzterer hatte selbst gemalt — in Breslau, Johann Georg Müller in Münster, und vor allem an den Erzbischof und Cardinal Geissel in Köln, Cardinal Wiseman und den für Apollinarisberg besonders warm sich interessirenden päpstlichen Nuntius und spätern Cardinal Viale Prela. Damit ist die Liste der Kirchenfürsten, die sich an den religiösen Schöpfungen erfreuten, nicht erschöpft. Sie und ihren Klerus belebte der Gedanke: wir haben wieder große christliche Künstler! Freilich es wurden auch andere Rufe laut: Professor Kreuser in Köln bestritt den Gemälden den christlichen Charakter, er nannte sie „heidnisch". Doch das verhallte in der allgemeinen Begeisterung; erst später sind seine Anschauungen, wenn auch nicht in der groben Form, wieder hier und da aufgenommen worden.

Vor allem wirkte das Auftreten unserer Künstler mächtig in England und Irland. Albions Söhne pflegten ja damals gerade den Rhein entlang zu ziehen, indem sie zuerst in Düsseldorf Station machten. So

lernten sie auch sehr bald die Kirche des Berges kennen. Schon im Juli des Jahres 1847 feierte die „Dublin Review" die Düsseldorfer Akademie unter Hinweis auf Deger und die beiden Müller als the rogonorato of religious tasto all over Europe und ladet die Rheinwanderer zum Besuch der Apollinariskirche ein[1]).

Das Kunsturtheil der gelehrten Kreise hat Reber[2]) in folgenden gemäßigten Worten — andere haben es viel überschwänglicher gethan — zusammengefaßt: „Die schönen Rheinufer haben ein wahres Schatzkästlein neuer religiöser Kunst, die Düsseldorfer Schule aber in diesem Gebiete den ersten Rang unter den deutschen Kunststädten gewonnen." Wer die religiösen Fresco-Arbeiten der neuen Zeit in Deutschland, Italien und Frankreich gesehen hat, der wird vielleicht Einzelheiten schöner und großartiger finden, aber in seiner Gesammtheit nichts, was sich mit der Vollkommenheit der Schöpfungen der Apollinariskirche messen könnte.

III. Carl Müller in den Revolutionsjahren. Die ältern Staffeleibilder. Ernennung zum Professor.

(1848—1857.)

In Deutschland schien seit den vierziger Jahren eine Blüthezeit für die religiöse Kunst anzubrechen. Bis dahin konnte man mit dem bekannten Münster'schen Conservator Zehe sagen, „daß wir nichts von einer christlichen Kunst gewußt haben". Namentlich war es die Erzdiöcese Köln, wo alle christlichen Kunstrichtungen im Erzbischof Geissel einen warmen und mächtigen Verehrer fanden; mit Schadow, Deger und den beiden Müller stand er in angenehmen Beziehungen, theilweise auch in brieflichem Verkehr[3]). Kunstvereinigungen aller Art, die naturgemäß zunächst der christlichen Richtung galten, entstanden unter seinem Protectorate. Vor allem gehört hierhin der 1842 in Düsseldorf gegründete Verein zur Verbreitung religiöser Bilder; neben praktischen Zwecken sollte er auf die allgemeine Verbreitung der christlichen Kunst hinarbeiten. Bereits in den ersten 25 Jahren seines Bestehens haben durch ihn beinahe acht Millionen religiöse Bilder aus Düsseldorf ihren Weg in die verschiedensten Länder und zu den verschiedensten Confessionen gefunden. Namentlich war der Einfluß auf Frankreich unverkennbar. Während in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die süßlichen, vielfach unchristlichen und man darf auch sagen dem deutschen Gefühl

[1]) Dubl. Rev. 1847 p. 486.

[2]) Geschichte der neueren deutschen Kunst, Stuttgart 1876, S. 397.

[3]) Pfülf, Cardinal Johannes von Geissel, Freiburg 1896, II, 72.

Krönung Mariä.

Carton für Marseille. Oberer Theil. 1858—1862. Im Besitze der Nationalgalerie in Berlin.

Madonna mit dem Kinde.

Brustpartie eines Oelgemäldes. **1855.**
Im Besitze des Herrn Fridolin Bachem, Köln.
Nach dem Original.

Madonna mit dem Kinde.

Brustpartie aus dem Oelgemälde „Die hl. Famili
1872—1873.
Im Besitze des Lord Bute. Nach einer Photograp
der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Madonna vor der Grotte.

Brustpartie eines Oelgemäldes, im Besitze der
Galerie zu Prag. **1876.**
Nach einer Photographie der Photographischen
Gesellschaft zu Berlin.

Immaculata Conceptio.

Brustpartie zweier Oelgemälde: 1) Grisaille
Besitze der Frau Professor Finke, Münster, We
2) Farbig im Besitze des Lord Bute. **1878—**
Nach einer Photographie der Photographisch
Gesellschaft in Berlin.

widersprechenden französischen Bilder den deutschen Markt beherrschten, trat seit den fünfziger Jahren ein vollständiger Umschwung ein. „Die deutsche Kunst in Beziehung auf die Heiligenbilder beherrscht jetzt Frankreich," sagt der Kunstkenner Münzenberger einmal. „Unsere Vereinsbilder haben in vielen Kreisen Frankreichs den Geschmack für deutsche Kunst überhaupt geweckt; sie sind gewissermaßen die Pioniere gewesen, welche voranzogen, um Bahn zu brechen" [1]).

Carl Müller, dessen kerndeutschem Gefühl die religiösen französischen Darstellungen sehr wenig behagten, bekundete von Anfang an das lebhafteste Interesse für den Verein. Für ihn zeichnete er noch in Italien nach Fiesole die Verkündigung, nach Pinturicchio Anna, Maria und das Jesuskind; daneben schuf er selbständig nicht viel später den guten Hirten, die Taufe Jesu, den h. Antonius von Padua, Jesus in der Werkstatt des h. Joseph, abweichend von der Composition „Christi Gehorsam im Hause seiner Eltern", den Schutzengel, der neben seinem für den Schulgen'schen Kunstverlag gezeichneten „göttlichen Kinderfreund" wohl zu den verbreitetsten religiösen Kleinbildern gehört; außerdem überließ er dem Kunstverein die sieben Sacramente, dann einige Bilder der fünfziger und sechsziger Jahre, während er späterhin fast nur mehr für die photographische Verbreitung seiner Bilder sich entschied. Der religiöse Bilderverein hat sich in dem halben Jahrhundert seines Bestehens auf einer gewissen Höhe gehalten; manche seiner Bilder dürfen als Kunstwerke der Kupferstecherkunst gelten, zumal wenn man die Schwierigkeit der Miniaturarbeit nicht außer Acht läßt. Zum Glück hat der Verein sich auf eine Anregung des verdienten Förderers christlicher Kunst, August Reichensperger, nicht eingelassen, die dieser auf der Versammlung der katholischen Vereine in Düsseldorf 1869 machte, nämlich, die Bilder farbig zu gestalten. Carl Müller, damals Vorsitzender der Section für christliche Kunst, sprach sich gleich wegen der technischen Schwierigkeiten dagegen aus: „Jedenfalls ist es unverkennbar, da es sich hier nur um eine mechanische Vervielfältigung handeln kann, daß die große Gefahr vorliegt, in das Triviale, dem Künstlerischen durchaus nicht Entsprechende verfallen zu müssen, sofern man nicht mit den allerausgezeichnetsten Kräften, mit der allergrößten Sorgfalt diese Bilder herrichtete. Dann dürften sie aber einen Preis erreichen, der die große Verbreitung der Bilder jedenfalls hindern würde" [2]).

---

[1]) Leider fehlt es uns an einer Geschichte dieses wichtigen Instituts. Die Arbeit von C. Schwickert, Die Künstler des Vereins usw., Frankfurt 1895, ist nicht verdienstlos, aber inaccurat und ohne künstlerisches Verständniß. Den meisten Raum widmet er der Freiin v. Oer, mehr als Overbeck, Steinle, Deger, Carl Müller zusammengenommen aufweisen!

[2]) Verhandlungen, Düsseldorf 1869, S. 180 ff.

Nicht uninteressant ist übrigens ein Vergleich des Müller'schen „Kinderfreund" mit dem berühmten Bilde Overbeck's. Bei Overbeck tritt mehr die Hoheit des herabsteigenden Gottessohnes, hier mehr der Kinderfreund hervor. Die Kindergruppen Carl Müller's sind meiner Ansicht nach belebter und mehr der Natur abgelauscht; man vergleiche nur die Gruppe im Vordergrund: das Mädchen mit dem pausbackigen Brüderchen auf dem Schooße. Mit erstaunlicher Geschicklichkeit läßt er hier auf dem kleinsten Raume die verschiedenen Temperamente zum Ausdruck kommen.

Um die Verbreitung umfangreicherer, besonders religiöser Kunstwerke machte sich der etwa ein Jahrzehnt früher (1829) von Schadow gegründete Kunstverein für Rheinland und Westfalen hochverdient. Er rüttelte durch seine Ausstellungen und durch die Vertheilung guter Kupferstiche an die Mitglieder die Masse der Bevölkerung aus ihrer Gleichgültigkeit auf und gab Gelegenheit zu größern Arbeiten in Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Auch Carl Müller hat gerade durch ihn in dieser Zeit einen größern Auftrag erhalten. Seit 1857 gehörte er dem Aufsichtsrath des Vereins an bis zu seinem Ausscheiden 1865. An den heftigen Kämpfen, welche die Existenz des Vereins in den Jahren 1865 und 1866 bedrohten, nahm er als Anhänger der alten, früher von Schadow vertretenen Richtung, die den Verein zu so hoher Blüthe gebracht hatte, lebhaften Antheil. Daß die alte Partei durch die neue nicht unterdrückt wurde, daß eine Art Compromiß das neue Statut und den neuen Ausschuß schuf, ist nicht zum allerwenigsten der rührigen Agitation und der stets bei allem entschiedenen Festhalten am Kern versöhnlichen Sprache Carl Müller's zu danken[1]).

Wenn trotz dieser günstigen Grundlagen für das Gedeihen der religiösen Kunst Düsseldorf's diese selbst nicht zu der großartigen Entfaltung kam, die ihre Anfänge erwarten ließen, so lag das neben andern, später zu erörternden Gründen vornehmlich in den traurigen Zeitverhältnissen, die mit dem Sturmjahre 1848 anhoben, deren Wirkungen aber noch lange nachdauerten; das inter arma silent musae gilt vor allem für die bildende Kunst. Für Carl Müller kam noch eine Verkettung von widrigen persönlichen Verhältnissen hinzu. Auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft wurde er *mehr als zehn Jahre* mit Hoffnungen auf monumentale Arbeiten größten Stils hingehalten, aus denen schließlich nichts geworden ist. Gewiß hat er sich endlich aufgerafft; das ist aber für eine hochgemuthete, tiefempfindende Künstlerseele unendlich schwerer

[1]) Vgl. die Verhandlungen in „Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunstvereins usw.," Düsseldorf (in den genannten Jahren erschienen).

wie für einen berechnenden Geschäftsmann, den ein Geschäftsverlust betroffen hat. Dazu kam noch, daß man ihm auch von einer Seite mit Mißtrauen begegnete, der er seinem religiösen Empfinden nach die größte Verehrung entgegenzubringen gewohnt war. So darf es uns nicht wunder nehmen, daß er trotz hervorragender Leistungen in den fünfziger und sechsziger Jahren mit sehr gemischten Gefühlen auf diesen Zeitraum zurückschaute, und der Biograph gestehen muß, daß am Ende dieses Zeitraums der Künstlerruhm Carl Müller's nicht viel größer war als zu Ende der vierziger Jahre.

Die Revolutionsjahre 1848 und 1849 ergriffen mächtig die Rheinlande und vor allem auch Düsseldorf. Der junge Künstler faßte anfangs die Sache mehr von der heitern Seite auf. „Diese Zeilen und die sie umgebenden Farben," schreibt er im März 1848 auf einem Briefbogen, den er mit der Tricolore bemalt hat, „sollen Euch die ungeheuere Teutschheit meiner Gesinnung kund thun, weil Ihr ja meine schöne Kokarde am Huth nicht sehen könnt. Schon längst wollte ich Euch schreiben, allein die Wichtigkeit der Staatsangelegenheiten ließen mich bis jetzt noch keine Zeit dazu finden. Ich bin nämlich wohlbestallter Bürgergardist geworden, patrouillire des Nachts auf den Straßen und in den Wirthshäusern herum und stecke die bösen Buben und die Betrunkenen ein. Da wir jetzt Waffen bekommen haben, so möchte ich keinem rathen, ungesetzlichen Widerstand zu leisten." Dann schildert er, wie ein Trupp am Hause des unbeliebten Landraths „den Glasern für 40 Thlr. Arbeit machte", wie die Menge dem Prinzen Friedrich von Preußen einen Fackelzug unter Vorangang der schwarz-roth-goldenen Fahne unter Gejohle und Hurrahrufen brachte[1]), wie Prinz Ysenburg mit einem Trupp Kerls, die ihn als „Bürger Ysenburg" anreden, in's Wirthshaus wandert und sie zuletzt, als er zahlen will, ganze Haufen Geldes aus der Tasche ziehen und seine Zeche decken. Bald aber klingt der Ton ernster. „Die Wühlerei habe ich in der That satt," heißt es in einem Briefe aus demselben Jahre, „und zwar so, daß ich mich seit Beginn des Belagerungszustandes ganz glücklich fühle. Ich habe in der Zeit doch einmal wieder mit vollen Gedanken arbeiten können. Es war in der That eine wahre Comödie, die sich für permanent erklärende Bürgerwehr, an welcher ich mich nicht mehr betheilige, in ihren Aufzügen zu sehen; alle Tage Parade, auf welcher der Chef Candator[2]) als ein zweiter Rinaldo Rinaldini mit zwei im Gürtel vorgesteckten Pistolen erschien; dabei die wahnsinnigste Straßenlitteratur, die tollsten

[1]) Der Prinz zog in Folge dieser Verhältnisse bald darauf nach Berlin.

[2]) Richtig Cantador, ein Düsseldorfer Kaufmann, der damals eine ungeheuere Popularität genoß. Sein Bild im historischen Museum der Stadt Düsseldorf.

Proclamationen ꝛc., alle die ſcheußlichen Aufwiegeleien in den Volksverſammlungen, wo beſonders der ſaubere Laſall[1]) ſeine Rolle auf eine wirklich geniale Weiſe ſpielte. Ich konnte mich für dieſen Quarck niemals begeiſtern und beſonders hatte die Nationalverſammlung in Berlin mit dem Beſchluß über die Steuerverweigerung alle meine Sympathien verloren."

Sehr lebhaft iſt ſeine Schilderung des Düſſeldorfer Aufruhrs in der Nacht zum 10. Mai 1849. „Die ganze Sache war nichts als ein Coup der Demokraten, um das Militair hier etwas in Beſchäftigung zu erhalten und dadurch zu verhindern, daß es der Garniſon von Elberfeld und Crefeld zu Hülfe käme, welche dort ebenfalls vollauf zu thun hat, weil die Landwehr ſich nicht ſtellen will."

Eines Ereigniſſes gedachte der Künſtler auch ſpäterhin noch oft mit Vergnügen. Zu einer Zeit, als der Aufruhr am heftigſten tobte, drang eine Schaar „Demokraten" in ſein friedliches Atelier. Finſtern Blickes ſuchten ſie, was der Vernichtung würdig ſei. Da ſtutzten ſie beim Anblick der Altenaer Madonna, die auf der Staffelei angefangen ſtand; einige zogen unwillkürlich den Hut. Der Künſtler erklärte ihnen in liebenswürdigſter Weiſe die Einzelheiten: ſelten hatte er ein aufmerkſameres Publicum gehabt! Mit Händedruck verabſchiedeten ſie ſich von dem jungen Meiſter und zogen ruhig von dannen.

Carl Müller hat übrigens nicht, wie man aus den Briefen an ſeine Verwandten entnehmen könnte, dem Heranbrauſen der Revolutionswogen müßig entgegengeſehen, ſondern ſich tapfer mit einer kleinen Schaar muthiger königs- und glaubenstreuer Männer ihnen entgegengeſtemmt und in der Revolutionszeit eine höchſt bedeutſame Rolle in Düſſeldorf geſpielt, die dort auch jetzt noch nicht vergeſſen iſt. Ich entnehme darüber das Folgende den Aufzeichnungen des einzigen noch jetzt Lebenden, der in gleicher Abſicht mit ihm thätig war[2]).

„Carl Müller gehörte zu denen, die von der Bewegung des Jahres 1848 erſchreckt wurden, weil dieſe ſofort in einem ſolchen Charakter auftrat, daß aus ihr nicht Beſſerung mangelhafter Zuſtände hervorgehen zu können ſchien, ſondern nur eine Anarchie, die durch Schwächung der Ordnung Raum für Zügelloſigkeit und Befriedigung unſinniger Forderungen ermöglichen ſollte. Die Anhänger dieſer auf ein Zurückdrängen eitler Wünſche und Beſtrebungen zielenden Anſicht ſchieden ſich nicht bloß von den vom Freiheitsſchwindel Beherrſchten, ſondern auch von den ſchwachen Gutgeſinnten, die ſich einbildeten, man müſſe die widrigen Erſcheinungen, zu denen die Entfeſſelung der Leidenſchaften führe, ſich

[1]) Laſſalle und die bekannte Gräfin Hatzfeldt verkehrten damals in allen volksthümlichen Düſſeldorfer Wirthſchaften.

[2]) Gütige Mittheilung des Herrn Gymnaſialdirector a. D. Dr. Kieſel.

wegen des Guten, das nach dem Austoben des Sturmes sich daraus entwickeln könne, gefallen lassen. Die kleine Gesellschaft, in der sich damals Müller befand, machte, während das Feuer der Demokratie mit Erfolg geschürt wurde, den Versuch, ein Verfassungsprogramm aufzustellen, das für eine zu bildende Partei der Ordnung einen Mittelpunkt bilden könne. Carl Müller's Einfluß war dabei von großer Wichtigkeit, da seine Einsicht immer das Richtige traf, seine Ruhe allen Anstoß vermeiden half und seine Milde die Gegensätze unter den Berathenden ausglich. Plötzlich erschien, ohne daß man wußte, woher es kam, das Ergebniß der Berathungen des kleinen Kreises: ein Programm, das sich constitutionell nannte, weil es sich an die königliche Verheißung anschloß und einem demokratischen Programm, das schon bestand, entgegentrat. Es enthielt auch Forderungen für die katholische Kirche, theils für Aufrechthaltung, theils für Erweiterung ihrer Rechte. Damit stieß es aber gar nicht an; im Gegentheil rief es viele Zustimmung hervor. Der Versuch, in den untern Schichten des Volkes ihm Anhänger zu verschaffen und auf seiner Grundlage antidemokratische Wahlen für Frankfurt und Berlin zu bewirken, mißlang zwar [1]), aber im Stillen wurde doch da, wo katholisches Leben herrschte, allmälig der Demokratie einiger Boden entzogen. Dazu half die Gründung des Pius-Vereines, der als religiöser Verein einen großen Kreis für Belehrung, Mäßigung und Besonnenheit bildete. Die wenigen Urheber des constitutionellen Programms waren dessen Leiter, die auch außerhalb der Versammlungen des Vereins, namentlich bei Wahlen, politischen und communalen, durch Gewinnung von conservativen Stimmen thätig waren und sich für diese Thätigkeit in regelmäßigen Versammlungen, die sich bald zu freundschaftlichen Zusammenkünften gestalteten, immer mehr schulten. Hier gab Müller's stetige Theilnahme stets den höhern Ton an, der die kleine Gesellschaft zusammenhielt und sie die Wichtigkeit ihrer Zwecke nicht vergessen ließ. Im Schooße der kleinen Versammlung kam es auch zur Bildung eines Vincenz-Vereins, dem Müller von Anfang an eine Stütze wurde, die er bis zu seinem Tode geblieben ist" [2]).

[1]) Der junge Müller war ein eifriger Agitator für das Programm. So erzählte er einmal, wie er mit einem Genossen an einem Winterabend in eine benachbarte Stadt gegangen sei, um dort den katholischen Pfarrer zu gewinnen. Durch Versehen geriethen sie in der Dunkelheit in's evangelische Pfarrhaus. Erst im Laufe der animirten Debatte klärte sich der Irrthum auf. Der evangelische Pfarrer erklärte sich mit Freuden als Anhänger des neuen Programms.

[2]) Auch späterhin, besonders zu Anfang der sechsziger Jahre, wirkte Carl Müller lebhaft in conservativem Sinne Für den 19. November 1861 waren in Düsseldorf alle Nicht-Fortschrittler unter einen Hut gebracht, „wobei Carlchen Müller besonders mitgewirkt hat". Vgl. Pfülf, Hermann von Mallinckrodt, Freiburg 1892, S. 236.

Die unruhigen Zeiten ließen eine Reihe von Unternehmungen ſtocken, auf deren Verwirklichung er gehofft hatte. Der Hiſtorienmaler Profeſſor Mücke wollte mit ihm und einem Geiſtlichen eine vollſtändige illuſtrirte Bibel für alle Stände herausgeben. Nach dem Plane ſollte das Werk der ſpätern Doré'ſchen Bibel nicht unähnlich ſein, doch in einfacherm Stile gehalten werden. Die Sturmeszeit hat das Unternehmen im Keime erſtickt. Ein Plan des litterariſch ſehr thätigen Pfarrers Dr. Bayerle, die Herausgabe eines vornehm illuſtrirten Erbauungsbuches, gedieh wenigſtens bis zum erſten Druckbogen. Carl Müller lieferte dafür einige Zeichnungen, ſo eine unbefleckte Empfängniß, umgeben von „Der Herr erſcheint Moſes im brennenden Dornbuſch", „Das Fell des Gedeon", die bis dahin unbekannt waren, dann folgen Judith und Eſther, den Apollinaris-Fresken entnommen. Bald darauf ſtellte der Verleger das Unternehmen ein. Ebenſo wurde aus der Ausſicht, für das Kölniſche Miſſale die Illuſtrationen zu liefern, nichts; auch die Vereinbarung mit dem Verein für Ausſchmückung des Aachener Münſters, die Cartons für die Glasmalereien zu liefern, die bis dahin Cornelius mit ſeinen Schülern geliefert hatte, blieb unausgeführt.

Schlimmer war, daß es ihm in den geldarmen Zeiten nicht gelang, ſeine Sehnſucht nach einer Fresco-Arbeit großen Stils zu befriedigen, worauf ihn nach dem Zeugniſſe ſeines Bruders, Schadow's und anderer, ſein eminentes Talent vor allem hinwies. Man hat jetzt gut ſagen, daß ihn ſeine Begabung noch eher zum religiöſen Staffeleibilde leitete: „Unſer herzgewinnender Meiſter war erſt recht zu wirken im Stande, wo ſeine Werke in das Haus, in die Familie drangen und wie edle Freunde das tägliche Leben zierten." Wir wiſſen eben, was er in dieſen geleiſtet hat, und neue Frescobilder hat er nicht geſchaffen. Wer aber ſeine Remagener Leiſtungen, den herrlichen Marſeiller Carton kennt, und dazu ſeine tiefe Sehnſucht, die ihm bis in ſein hohes Alter geblieben iſt, „nach großen Wänden", der hegt wohl die ſichere Erwartung, daß er auch im Fresco Großes, wenn nicht Größeres als im Staffeleibilde geleiſtet hätte. Wie eifrig hat er ſich bemüht! Jede Ausſicht, die ſich ihm bietet, verzeichnet er mit Freuden. Noch während der Remagener Zeit verwendet ſich Schadow für ihn beim kunſtliebenden Cardinal Wiſeman, der damals auf die Wiedererweckung der chriſtlichen Kunſt und den maßgebenden Einfluß der Düſſeldorfer darauf mit zündenden Worten in ſeinen Schriften hinwies. Dieſe wie andere Ausſichten zerrannen. „Ich bin ja, wie du weißt, ſehr gewohnt," berichtet er ſeiner Schweſter, „die ſchönſten Ausſichten wie Seifenblaſen verſchwinden zu ſehen."

So mußte er denn zum Staffeleibilde übergehen, und hier hatte er über Mangel an Arbeit nicht zu klagen. Im November 1848 war eine

Concurrenz des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen zur Anfertigung eines Altarbildes für die katholische Kirche in Altena ausgeschrieben. Carl Müller erhielt den Preis für seine Mutter Gottes mit dem Kinde. Als er das lebensgroße Bild im Herbst 1850 ablieferte, verlieh ihm der Kunstverein „in Anerkennung der vortrefflichen Ausführung" eine besondene Gratification. Es schmückt seitdem das genannte Gotteshaus und ist ein Gegenstand besonderer Verehrung. Einer der bekanntesten americanischen Kunstmäcene damaliger Zeit, der Consul Böcker aus New-York, erwarb eine Wiederholung und wünschte dringend außerdem eine Composition nach irgend einem Satze der h. Schrift. Die so mit dem damals fast allein geldmächtigen America angeknüpfte aussichtreiche Verbindung löste sich in Folge eines unangenehmen Zollprocesses Böcker's mit den Unionsbehörden. Das Bild hat durch den vortrefflichen Stich Steifensand's (1857) weite Verbreitung erlangt. In einer ausführlichen Beurtheilung, worin betont wird, daß von den Cinquecentisten an bis auf unsere Tage es wenig Maler gegeben habe, die wahre Andacht weckende und beglückende Muttergottes-Bilder gemalt hätten, heißt es [1]): „In einer Wolkenglorie über einer reizenden Flußgegend schwebt die Mutter Gottes, die Königin des Friedens — eine edle, majestätische und dennoch jungfräuliche, milde Gestalt. Hohe Ruhe, reizende Anmuth der höchsten Frommseligkeit, aller Sinnlichkeit fremd, strahlt aus dem ernstschönen Antlitz, das beseligend fesselt, mild tröstet. In seiner Auffassung ist dieses Madonnenbild eine fromme, poetische, originelle Conception, die keine directe Vergleichung mit einem der gefeierten Madonnenbilder zuläßt. Ueber dem schönen Haupte prangt die reiche Krone in einfachem Sternenkranze. Auf der linken Hand der Mutter steht das Jesukindlein, unterstützt von ihrer rechten. Die linke Hand des Kindleins hält den mit dem Kreuze geschmückten Erdball, die rechte streckt es segnend aus. Aeußerst lebendig, malerisch schön ist die Bewegung des edel gezeichneten Kindes, aus dessen Gesicht die unschuldvollste Freundlichkeit und zugleich die Würde des Ernstes spricht."

Die Aufforderung zu einer zweiten Concurrenz kam aus dem Auslande. 1849 wünschte der Kunstverein in Christiania ein religiöses Bild für die protestantische Erlöserkirche daselbst; es sollte „Christus am Oelberg" darstellen. Zur Betheiligung wurden außer ihm die hervorragendsten Historienmaler damaliger Zeit, Steinle, Rethel und Deger, aufgefordert. Der Künstler wurde später zur Ausmalung seiner Skizze vom Kunstverein veranlaßt, die Ausführung des Bildes selbst aber Steinle übertragen. Im Jahre 1857 hat er nach einer Copie, die sich der bekannte Land-

[1]) Organ für christliche Kunst, 7. Jahrgang (1857), S. 84.

ſchaftsmaler Profeſſor Gude von der Skizze gemacht hatte, dann eine Studie gemalt, die ſich im Nachlaß befand und wegen der eigenartigen Lichtwirkung beſondere Beachtung verdient.

Auch ſonſt rechnete man im Auslande, wenn es ſich um religiöſe Bilder handelte, an erſter Stelle mit Carl Müller. Ein Jahr vorher hatte ihm die engliſche Kunſthandlung Hering & Remington in London geſchrieben, daß ſie eine Anzahl Lithographieen religiöſer Gegenſtände nach Zeichnung der beſten deutſchen und engliſchen Künſtler herauszugeben gedächte. „Viele Ihrer Zeichnungen genießen den ungetheilten Beifall des engliſchen Publicums, und es wäre uns daher wünſchenswerth, eine oder zwei Ihrer Compoſitionen mit in dieſes Werk aufzunehmen. Wir haben bereits die Namen Overbeck, Führich, Heß ꝛc. geſichert. Der Zweck iſt ein wohlthätiger, gute religiöſe Blätter unter den mittlern und niedern Klaſſen zu verbreiten und ihnen etwas Geſchmack für das wirklich Gute beizubringen. . . . Wir wünſchen dieſe Blätter jedermann gerecht zu machen und haben uns hier die katholiſchen wie proteſtantiſchen Biſchöfe zu dieſem Unternehmen die Hand gereicht.“ Er zeichnete dafür die „Verkündigung“ (1848) und auf Wunſch ſofort darauf „Chriſti Gehorſam im Hauſe ſeiner Eltern“. Die Firma war von den „reizenden Originalzeichnungen“ entzückt; die letztere bezeichnete ſie als die „in Conception und Ausführung ausgezeichnetſte und ſchönſte, welche für unſer Unternehmen gemacht iſt“. Um den Erfolg der letztern Lithographie zu ſichern, machte ſie die weiteſten Zugeſtändniſſe, da die erſtere nicht gut ausgefallen war, und drängte wiederholt zu neuen Arbeiten, die der Künſtler aber nicht zuzuſagen vermochte. Die letztere Compoſition, die ſich in den Händen der Königin Victoria befindet, gehört, beſonders in ihrer Umänderung für den Bilderverein, zu den anmuthigſten religiöſen Genrebildern, welche die deutſche Kunſt aufzuweiſen hat.

Zu Anfang der fünfziger Jahre waren zwei neue Bilder in Angriff genommen worden: Verkündigung und Abendmahl. Gewiß, der erſtere Gegenſtand war nicht neu, auch Carl Müller hatte ihn ſchon behandelt; dennoch ſchuf er in dem 1851 fertiggeſtellten, ein paar Spannen langen Oelbildchen nach dem übereinſtimmenden Urtheil in den damaligen tonangebenden Zeitſchriften ein „ſehr großes Kunſtwerk“. Die h. Jungfrau kniet vor einem Betpult; die Hände ſind über der Bruſt gekreuzt, das Haupt ſanft zur Rechten geneigt. Beſonders treffend iſt der Ausdruck der Ueberraſchung und des Schreckens dargeſtellt, der die Jungfrau beim Eintritt des himmliſchen Gaſtes ergriffen hat. „Nie iſt wohl die lilienreine Jungfräulichkeit in der demüthigen Hingebung an den geheimnißvollen Willen Gottes inniger empfunden und dargeſtellt worden, als

hier. Ein heiliger Schauer wunderbarer Beſeligung ſcheint die Magd des Herrn zu durchbeben.“ Dem Engel iſt der Vorwurf zu geringer Körperlichkeit gemacht worden; der Künſtler wollte dadurch das ätheriſche Weſen des himmliſchen Boten andeuten. Ueber die Durchführung ſchreibt der Kunſtkritiker Profeſſor Wiegmann: „Von der Sorgfalt und Vollendung der Ausführung des Bildchens in allen, auch den untergeordnetſten Theilen wird derjenige, der nicht durch eigenes Anſchauen ſich davon überzeugt, ſchwerlich die richtige Vorſtellung erlangen. Jedenfalls hat man ſich vor der Vermuthung zu hüten, dieſelbe mache den Eindruck der Kleinlichkeit oder des mühſamen Fleißes und beeinträchtige die Geiſtigkeit der Darſtellung. Das iſt ſo wenig der Fall, daß der Beſchauer zunächſt von der geiſtigen Seite des Bildes ergriffen wird und erſt an zweiter Stelle ſich zur Bewunderung der Mittel, durch die ſo Schönes erreicht worden, hingeriſſen fühlt. Die Zartheit der Empfindung und Ausführung des Bildchens erinnert lebhaft an O. v. Redwitz.“

Bei letzterm Satze muß man ſich daran erinnern, daß Oscar v. Redwitz damals auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtand: ſeine ein paar Jahre vorher erſchienene Amaranth hatte Auflage auf Auflage erlebt, dem jungen Dichter viel klingende Münze, Ehre und ſelbſt eine angeſehene Lebensſtellung verſchafft. Vielleicht wollte Wiegmann auch auf ein intereſſantes Intermezzo im Leben des Künſtlers anſpielen. Im Sommer 1851 hielt ſich Redwitz, nachdem er die Apollinaris-Fresken bewundert hatte, am Rhein länger auf und veranlaßte Carl Müller, mit dem er ſich befreundet hatte, ſein Portrait zu zeichnen. Die Koſten ſeien Nebenſache „bei der Großartigkeit des Betriebes in meinen Werken“. Der Maler wollte ihn natürlich darſtellen, der Dichter wollte aber in genialer Haltung gezeichnet ſein. Die Zeichnung entzückte ihn; Steifenſand ſtach ſie. Da kam das dicke Ende: Die Verwandten beſchworen den Dichter, ſich doch ſo nicht der Welt vorzuſtellen; genug, er gab nach, und ſo iſt er dann von Correns für die Gedichte gezeichnet worden. Wohl in Folge dieſes für den Maler nicht angenehmen Vorgehens ſtockte der anfangs ſehr lebhafte Briefwechſel ſpäter.

Im Frühjahr 1852 ließ ſich der Künſtler verführen, die „Verkündigung“ noch ein Mal in drei viertel Lebensgröße zu malen. Dadurch traten allerdings einzelne landſchaftliche Partieen klarer hervor; aber das Ganze hat nicht gewonnen. Er hatte überſehen, daß es gefährlicher iſt, aus dem Kleinen in's Große zu copiren, als umgekehrt. Wer das Bild länger betrachtet, ſtaunt ja über die Virtuoſität der Technik, mit der Gewänder wie Fußboden gemalt ſind, man empfindet aber bald, daß das alles im kleinen Maßſtabe gut angeſtanden hätte, während es hier leicht als Manier erſcheinen konnte. Das Bild wurde von der

Verwaltung der ſtädtiſchen Galerieen erworben. Leider, denn es hat gar viele, auch Kunſtkenner, verführt, nach dieſer Schöpfung Carl Müller's Stellung in der Kunſtgeſchichte zu fixiren. Er ſelbſt bedauerte am meiſten in ſpätern Jahren, daß das Bild an dieſer Stelle hing. Noch in ſeiner letzten Zeit trug er ſich mit dem Gedanken, der Kunſthallen-direction ein anderes Bild anzubieten und das frühere zurückzuerwerben.

Gar manchen hat es aber auch entzückt[1]) und zu ihnen gehörte der Kronprinz Friedrich Wilhelm. Im Jahre 1860 bemühte er ſich um eine aquarellirte Lithographie des Bildes; da keine ſolche vorhanden war, ſo erhielt er ſpäter „Jeſus in der Werkſtätte", deſſen Original bekanntlich ſeine Schwiegermutter beſaß.

Das „Abendmahl" hatte Carl Müller 1851 zunächſt für die Kunſthandlung Buddeus gezeichnet; der Stich, den Buddeus mit dem Verein zur Verbreitung religiöſer Bilder gemeinſam herausgab, iſt als Communionbild in tauſende von Kinderhänden gelangt. Leider iſt der Stecher nicht in allem ſeiner allerdings nicht leichten Aufgabe gerecht geworden. Der erhabene Gegenſtand iſt in ſehr origineller Weiſe aufgefaßt und, abweichend von der berühmteſten Darſtellung deſſelben, von Leonardo da Vinci, nicht in die Länge, ſondern in ein Höhenformat componirt. Später vollendete er danach ein mittelgroßes Gemälde (3 Fuß hoch). So angemeſſen jene Art der Gruppirung für ein Wandgemälde ſein mag, für ein Staffeleibild hat dieſe den großen Vorzug, daß ſie eine mehr geſammelte und den Mitteln der Oelmalerei entſprechende Wirkung begünſtigt. Dieſen Vortheil hat der Künſtler ſich in vollem Maße zu nutze gemacht, indem er das Licht, welches die Jünger beleuchtet, von oben herabfallen läßt und dadurch für Chriſtus und die ihm zunächſt befindlichen Jünger große Lichtmaſſen, für die im Vordergrunde knieenden und dem Beſchauer den Rücken zukehrenden Figuren aber eben ſo große Schattenmaſſen und ſehr maleriſche Streiflichter gewinnt. Der Moment der Handlung kann nicht zweifelhaft ſein. Chriſtus, deſſen Haupt eine kaum bemerkbare Glorie umgibt, iſt allein aufrechtſtehend dargeſtellt, ſo daß er alle Jünger, die theils auf die Kniee geſunken, theils ſitzend oder in geneigter Stellung die h. Feier begehen, überragt. Er hat das Brod gebrochen und reicht es Johannes dar, der es mit inbrünſtigem Verlangen empfängt. Bei den meiſten Jüngern, ſelbſt bei ſolchen, deren Geſichter nur theilweiſe ſichtbar ſind, iſt der Ausdruck der innigſten

[1]) Vgl. Hermann Becker, Deutſche Maler, Leipzig 1888, S. 125. Das Ganze „verdient wohl kaum das große Lob, welches dieſes Bild, als es zuerſt erſchien, von vielen Seiten erhielt. Der Fortſchritt, welcher ſich dieſem Werke gegenüber in des Künſtlers ſpätern Werken zeigt, iſt außerordentlich, wenn auch der Geiſt und das innere Weſen ſeiner Kunſt ſich treu und gleich geblieben ſind".

Rührung und der begeistertsten Hingebung an den Erlöser in trefflicher Nüancirung je nach Alter und Charakter in hohem Grade gelungen. Einen sehr wirksamen Contrast dazu bildet der davonschleichende finster verhüllte Judas Ischarioth.

Das Bild [1]) wurde auf deutschen, vor allem aber auf der Pariser Weltausstellung 1855 besonders beachtet. Später ging es in die Hände der Erzherzogin Sophie von Oesterreich, der Mutter des Kaisers Franz Joseph, über, und befindet sich jetzt wohl in einer Galerie des kaiserlichen Hauses in Wien.

Eine lebhafte Correspondenz entspinnt sich mit dem Jahre 1854 zwischen dem Maler und dem Fürstbischof Heinrich Förster von Breslau. Der Nachfolger Diepenbrock's auf dem bischöflichen Stuhle war ein großer Kunstliebhaber; hatte er doch in jungen Jahren eifrig gezeichnet und selbst zum Pinsel gegriffen; sein Urtheil war ein scharfes, aber durchaus wohlerwogenes. Selten entging ihm bei einem Kunstwerk auch der kleinste Fehler. Schmerzlich war es ihm, daß er das geläuterte Kunstinteresse, das er selbst sich durch langes Studium erworben hatte, nicht auch allen Gutgesinnten, vor allem seinem Klerus, einflößen konnte. Seine Begeisterung und sein Opfersinn für die christliche Kunst waren groß; aber er durfte ihnen nur in sehr geringem Maße nachgeben. Nicht alles eignet sich aus dem Briefwechsel, der sich ungefähr ein Jahrzehnt hinzieht und dem Künstler manchen Trost in schwerer Zeit bot, schon jetzt zur Veröffentlichung; nur das, was die Müller'schen Gemälde betrifft, sei hier angeführt.

Der Fürstbischof fühlte sich dem päpstlichen Nuntius in Wien, dem spätern Cardinal Viale Prela, verpflichtet, und da er dessen Kunstinteresse kannte, bestellte er bei Carl Müller, für den er seit seinem Besuche auf dem Apollinarisberg lebhaftes Interesse gewonnen hatte, eine Madonna mit dem Kinde inmitten seines Namenspatrons Heinrich und der schlesischen Landesheiligen Hedwig [2]). Auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1854 wurde dem verhältnißmäßig kleinen Bilde der erste Platz zugeschrieben. Die Charaktere und die Formen seien durchweg von edelster Schönheit, und Zeichnung und Malerei von einer Vollendung und Zierlichkeit, daß man nicht begreife, wie so etwas mit gewöhnlichen Oelfarben und Pinseln gemacht werden konnte.

Ueber die Aufnahme des Bildes in Breslau, wo es im Herbst 1854 ankam, schrieb ihm sein alter Freund, der Historienmaler Schall, dem der auf Johannisberg weilende Kirchenfürst die Empfangnahme anvertraut

[1]) Vgl. Correspondenz-Blätter und Verhandlungen, Jahrgang 8 (1853), S. 32.

[2]) Kurz vorher hatte Cardinal Geissel durch Deger eine Madonna für den Cardinal malen lassen.

hatte, in Ausdrücken höchſter Begeiſterung. Aehnlich äußert ſich der Fürſtbiſchof am 29. September: „So kann nur malen, wer die Weihe des Glaubens hat. Es iſt alles ſchön an dieſem Bilde: die Zeichnung, das Colorit, am ſchönſten der Geiſt, der daraus haucht; und ich wüßte nichts, gar nichts, das ich anders wünſchte, das anders ſein dürfte. Am ſchönſten iſt der Kopf des göttlichen Kindes; was ſo ſchwer erſcheint, eben weil es ein Kinderkopf iſt, das iſt hier gelungen: der Ernſt und die Freudigkeit der weltüberwindenden Liebe, die alles Kreuz vor ſich ſieht, aber, ſtärker als das Kreuz, es gern auf ſich nimmt.“ Eine Düſſeldorfer Kritik hatte betont, daß die Art der Ausführung ſogar etwas das rechte Maß überſchritten habe, denn ſie mache ſich offenbar auf Koſten der Hauptſache geltend: „Es iſt gewiß ein ſehr zweifelhafter Succeß eines Bildes, wenn es zuerſt Bewunderung der techniſchen Behandlung erregt und in zweiter Linie erſt die Aufmerkſamkeit auf ſeinen Inhalt zieht.“ Die Kritik war durchaus wohlwollend gehalten; einem „ſo bedeutenden Künſtler gegenüber, der ſo Ausgezeichnetes geleiſtet habe,“ meinte der Kritiker nicht zurückhalten zu dürfen. Trotzdem hatte der Vorwurf den Fürſtbiſchof erregt: „Bei ſolcher Kritik wird man verſucht, auszurufen: Nescio, an risum, an lacrimas teneatis, amici! Ich muß geſtehen, daß die techniſche Vollendung des Bildes meine Aufmerkſamkeit von dem Inhalt nicht abgelenkt hat; vielmehr erſchien mir ſein Geiſt ſo überwältigend, daß ich erſt, nachdem ich das Gemälde öfter und lange geſehen, dazu kam, auch ſeine techniſchen Vorzüge zu bewundern. Auch hoffe ich, Sie werden dieſe Kritik auf die Behandlung Ihrer ſpätern Schöpfungen keinen Einfluß üben laſſen; mindeſtens bitte ich darum bei Vollendung meines Bildes, das ich mit großer Sehnſucht erwarte.“

Der Fürſtbiſchof hatte ſich nämlich von ſeinem Schatz nicht trennen können, und ſo veranlaßte er den Künſtler zu einer Wiederholung des Bildes. Schließlich behielt er die Wiederholung, die aus ſeinem Beſitz ſpäter in den Breslauer Dom gekommen iſt und dort als Andachtsbild verehrt wird, während das erſte Bild nach Rom wanderte.

Die beiden letzten Bilder erwarb der Biſchof erſt in den ſechsziger Jahren, doch gehört ihre Entſtehung in die vorliegende Periode oder ſchließt ſich ihr zum mindeſten eng an. Die erſte Beſtellung erfolgte kurz nach der Ernennung Carl Müller's zum Profeſſor. Ein ſchleſiſcher Magnat, Graf Schlabrendorf, hatte auf ſeinem Todesbette eine größere Summe für Anfertigung eines Altarbildes in der Kirche zu Zadel bei Frankenſtein in Schleſien beſtimmt. Das Thema war gegeben: die Viſion der h. Hedwig, wie der Erlöſer vom Kreuzesſtamme zu ihr ſpricht. Der Künſtler wandte ſich an ſeinen Freund Reinkens in Bonn um

Belehrung über die „heilige Frau Hedwigis“; der Pfarrer sandte ihm eine alte deutsche Vita aus der Bibliothek von Clemens Brentano.

Die Fertigstellung zog sich über vier Jahre lang hin in Folge der Marseiller Aufträge; erst 1862 konnte das Bild nach Breslau abgesandt werden. „Die Ausstellung in Breslau mußte verlängert werden,“ berichtet der Fürstbischof, „weil der Andrang sich täglich mehrte, und alle, welche Sinn und Verständniß für religiöse Kunst haben, stimmen mit dem Urtheil überein, daß das Bild eben so tief gedacht als künstlerisch vollendet dargestellt ist.“ Der Verlauf war ihm um so angenehmer, da er befürchtet hatte, es könne wegen seines Gegenstandes Spötteleien hervorrufen. Nur mit der Theilnahmlosigkeit seines Klerus war er nicht zufrieden.

Auch das zweite Bild kam schließlich in den Besitz des Fürstbischofs, der es testamentarisch der Michaelskirche in Breslau vermachte, wo es noch jetzt als Altarbild sich befindet. Es ist „Maria und Elisabeth“. Die Entstehung ist dunkel; jedenfalls war das Bild schon 1857, wenn nicht früher, geplant. Der Farbenskizze geschieht zuerst 1858 Erwähnung. Der vollständig ausgeführte Carton verbrannte zum Theil beim Akademiebrande. Fertig gestellt war das Bild schon um 1860, da er es damals dem Fürstbischof Förster für 3000 Thaler anbietet. Von Galerie-Verwaltungen werde er bedeutend mehr fordern. Aus financiellen Gründen lehnte Förster ab. Hermann Becker, der es hat entstehen sehen, beschreibt in „Deutsche Maler“ (S. 24 f.) das Rundbild, dessen Figuren zwei Drittel Lebensgröße aufweisen: „Die Composition, die h. Jungfrau mit dem Christuskinde, die h. Elisabeth mit dem kleinen Johannes und (drei) musicirenden Engeln im Hintergrunde in landschaftlicher Umgebung ist sowohl dem tausendfach (!) behandelten Gegenstande nach, als nach Fassung und Form nicht eben originell und neu; es ist aber eine so liebevolle Innigkeit, eine so reizende Anmuth darin, eine so große Schönheit, daß das Bild jeden Beschauer erfreut und erfreuen muß. . . . Zeichnung, Modellirung, Behandlung sind ganz und gar meisterhaft und im höchsten Grade vollendet; die Ausführung ist miniaturartig detaillirt, ein Wunder von Geduld, Fleiß und Geschicklichkeit, die Farbe schön, harmonisch, naturwahr, die Wirkung bleibt in nächster Nähe wie in weitester Ferne sich gleich, einheitlich und klar.“ Das Bild erinnert lebhaft an ein ähnliches des Andrea del Sarto, aber es ist, was schon ein Atelierbesucher seiner Zeit dem Künstler sagte, nicht bloß in den Zuthaten: der Taube, dem Arbeitskörbchen, sondern in der Gesammtauffassung ein „deutsches Bild mit deutschem Herzen und deutschen Augen innerlich erschaut und mit deutscher Innigkeit dargestellt.“ Es machte von Köln über Wien nach Berlin und London auf sämmtlichen Ausstellungen der Jahre 1861 bis

1863 großes Aufsehen, und als es 1886 auf der historischen Ausstellung in Berlin wieder auftauchte, war es der gesuchteste Gegenstand für die Photographen; aber wegen des hohen Preises kaufte es niemand. Die Erzherzogin Sophie, Kaiser Franz Joseph selbst begannen Unterhandlungen, dann die Wiener Galerie-Direction; „in Berlin schwärmte dafür der ganze Allerhöchste Hof," heißt es in einem Briefe des Commercienraths Sachse, aber es blieb unverkauft! Im Jahre 1863 bot Carl Müller es nochmals dem Fürstbischof an. „Also Ihr schönes Bild hat noch immer keinen Käufer gefunden; unser reicher Adel und unsere Bourgeoisie haben kein Geld für Wissenschaft und Kunst, am wenigsten für die religiöse. . . . Ich habe keine andern Mittel, als die meine kirchliche Stellung mir bietet, und die gehören vorerst der Kirche, der Schule und den Armen — und wie viele Bedürfnisse warten da auf Befriedigung! Wohl habe ich die Neigung und erkenne auch die Pflicht, die Kunst zu unterstützen, und ich thue es nach Kräften und mache mir jährlich dafür einen Etat. In diesem Jahre darf ich an den Ankauf eines so kostbaren Bildes nicht denken." So schrieb er ihm am 26. August; dagegen am 21. November 1863: „Sie haben mir den Ankauf Ihres schönen Bildes angetragen. Ich habe ihn, wenn schon nicht ohne einige Selbstüberwindung, um so mehr abgewiesen, als ich in diesem Jahre meinen Etat für Kunstgegenstände schon weit überschritten hatte; denn ich halte mich allerdings auch nicht nur für berechtigt, sondern für verpflichtet, die christliche Kunst insoweit zu unterstützen, als dies ohne Verletzung dringender Pflichten geschehen kann; ja, ich muß in letzterer Beziehung um so mehr über mich wachen, als meine Neigung mich hierbei ohnehin leicht fortreißt. Inzwischen ist mir Ihr Bild — bei all' den Sorgen, die mich sonst beschäftigen — nicht aus dem Sinn gekommen, und es handelt sich bei mir fast nicht mehr so sehr um den Wunsch, Ihr Bild zu besitzen, als um den Aerger, von neuem zu sehen, wie es eben die kirchliche Kunst ist, die in unsern Tagen so selten die verdiente Anerkennung und Berücksichtigung findet. Unsere Zeit ist versunken in ein Meer des Materialismus, darum erstirbt in ihr der Sinn und selbst das Verständniß für die höhere, geistige Lebensseite, und darum auch für die wahre Kunst, und besonders die kirchliche. Aus diesem Grunde fürchte ich fast, daß Sie Ihr Bild noch lange, wenn nicht für immer, behalten werden. Sollte ich mich täuschen und Sie die Aussicht haben, Ihren Schatz um den bezeichneten Preis zu verkaufen, so würde sich niemand aufrichtiger darüber freuen als ich. Wenn nicht, so lassen Sie mich Ihnen ein Angebot machen: ich offerire Ihnen 3000 Thaler."

Einige Wochen darauf hat er es in Händen: „Wie wenig Zeit ich auch habe, so habe ich doch fast eine Stunde davor gestanden und mich

daran gefreut, und es wird mich noch manche Stunde kosten. Denn Sie müssen wissen, daß ich sehr still und zurückgezogen lebe und daß meine Bilder meine besten Freunde sind, mit denen ich mich in freien Augenblicken unterhalte."

Wir sind damit der chronologischen Schilderung etwas vorausgeeilt. Die meisten Aquarelle Carl Müller's nach eigenen frühern oder neuen Motiven entstanden in den fünfziger Jahren und gingen als Meisterwerke der Aquarellistik in den Besitz kunstliebender Fürstlichkeiten über. So malte er (1854) für das Rhein-Album, welches die Bewohner der Rheinprovinz dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen zur Feier ihrer silbernen Hochzeit schenkten, die Vermählung Maria's nach dem Fresco der Apollinariskirche; seine Arbeit wird als die vollendetste in dem Weihegeschenk geschildert [1]). Einen ähnlichen Gegenstand, „das Sacrament der Ehe", behandelte er für das Album der Stadt Düsseldorf für die Prinzessin Stephanie von Hohenzollern, als sie sich 1858 mit Dom Pedro von Portugal vermählte. Die leider so früh heimgegangene Königin, eine große Verehrerin der christlichen Kunst, besuchte oft das Atelier des Künstlers. Ein Aquarell „Jesus in der Werkstätte", wahrscheinlich mit einer der frühern Zeichnungen übereinstimmend, erwarb 1855 die Fürstin von Hohenzollern; ein nicht näher bezeichnetes Aquarell, wohl das vom Fürsten von Hohenzollern der Großherzogin von Baden als Hochzeitsgeschenk überreichte, gefiel dem König Friedrich Wilhelm IV. bei seiner Anwesenheit in Düsseldorf zu Anfang October 1855 so gut, daß er sich das Bildchen nach der Fertigstellung nach Berlin senden ließ, wo es am Hofe sehr bewundert wurde. Die hervorragendste Schöpfung Carl Müller's auf aquarellistischem Gebiete ist das Rosenwunder der h. Elisabeth, das Ende 1854 von der Fürstin Hohenzollern der Königin Elisabeth von Preußen zum Weihnachtsgeschenk verehrt wurde. Eine Ferienreise hatte den Künstler im Sommer auch zur Wartburg geführt; die wunderbare malerische Lage, das charakteristische Bauwerk, vor allem aber der Zauber, der für ihn um dasselbe die Erscheinung der lieblichen deutschen Heiligen wob, deren Bild Montalembert in so leuchtenden Farben gezeichnet hatte, machte den tiefsten Eindruck auf ihn. Zahlreiche Skizzen der Wartburg und ihrer Umgebung bekunden das. So ist auf dem Bilde der landschaftliche Hintergrund in winterlichem Gewande, der Eingang zur Burg, vor der sich die Rosenscene abspielt, vollständig naturgetreu. Das Thema selbst, ganz im Sinne der Romantik gehalten, eignete sich vorzüglich für

[1]) Correspondenzblätter, Jahrg. 1854, S. 10. Das Album wurde auf der Pariser Weltausstellung ausgestellt.

dieſe Darſtellungsart; doch hat es der Künſtler auf vieles Drängen 1863 mit kleinen Abweichungen — ſo fehlt der h. Eliſabeth die Krone — auch in Oel gemalt.

Die Mitte der fünfziger Jahre bedeutet den Höhepunkt der ältern coloriſtiſchen Kunſt Carl Müller's; dieſes Schwelgen in zarten Farben, verbunden mit der minutiöſeſten Einzelausführung, tritt anſcheinend am ſtärkſten in den von mir nicht geſehenen „Jüngern zu Emaus" (1856) hervor[1]). Ein Kritiker der „Voſſiſchen Zeitung" fand darin Chriſtus mit den Jüngern „in Glacé-Handſchuhen". Dagegen wurde von anderer Seite Widerſpruch erhoben und auf den unleugbar tiefen Gehalt, der ſich in der Perſon des Erſtandenen wie in den Figuren der beiden Jünger zeige, hingewieſen. Freilich wurde auch hier betont, daß die Detailmalerei auf die Spitze getrieben ſei. Der Künſtler ſelbſt hat dieſe Farbenſchwelgerei ſpäter verworfen und hat ſchon mit den Bildern der ſechsziger Jahre, vor allem aber in ſeiner letzten Periode, jenes kernig kräftige, leuchtende Colorit gefunden, das ihn entſchieden unter die erſten Coloriſten aller Zeiten ſtellt. Es gab aber auch Künſtlerkreiſe, denen die „Jünger zu Emaus" gefielen. Namentlich ſoll der alternde Schadow laut ſeiner Bewunderung über die Möglichkeit einer derartigen Farbenwirkung Ausdruck gegeben haben. Ein Americaner wünſchte ſofort eine Wiederholung.

Wie populair ſeine Kunſt ſchon damals war, zeigte auf's glänzendſte die Pariſer Weltausſtellung von 1855. Carl Müller hatte dahin geſandt das Abendmahl, das damals noch der Kunſthändler Buddeus beſaß, die kleine Verkündigung von 1852 und die auf Goldgrund gemalte Madonna mit dem Jeſukinde, nach dem Bilde, das er für den Fürſtbiſchof von Breslau im Jahre vorher fertig geſtellt hatte. Eine beſondere Sympathie für die deutſche Kunſt zeigte die franzöſiſche Preſſe zunächſt keineswegs; Cornelius und Kaulbach erfuhren ſehr biſſige Kritiken. Calonne ſagte ganz offen in der Revue contemporaine: „L'Allemagne est peu goûtée en France, peut-être parce qu'elle est peu comprise." In der religiöſen Malerei dominirte Ingres vollſtändig; ihm war ein beſonderer Saal mit beſter Beleuchtung überlaſſen. Trotzdem waren unter den mehr als 5000 Bildern die drei kleinen, und ſicherlich nicht bedeutendſten Schöpfungen Carl Müller's alsbald Gegenſtand lebhafteſter Bewunderung. Nicht weniger als ſieben Beſtellungen, für Spanien vom ſpätern Madrider Akademie-Director Federigo Madrazo, für England, Rumänien,

[1]) Wahrſcheinlich iſt das Thema identiſch mit dem Stich des religiöſen Bildervereins, der aber ſchon 1852 erſchien, wonach die Zeichnung ſpäteſtens 1851 entſtanden ſein müßte. Der jüngere von den Jüngern erſcheint auch auf dem gleichzeitig entſtandenen Abendmahl.

Studie zur Madonna in „Die Himmelskönigin". Oelgemälde aus den 80er Jahren.
Nach der Kreidezeichnung, im Besitze des Herrn Geheimrath Storck in Münster in Westfalen.

Studie zum Christuskinde in „Die heilige Nacht". Oelgemälde, im Besitze des Lord Bute.
1886—1889.
Nach der Original-Kreidezeichnung, im Besitze der Wittwe des Künstlers.

Mutter Anna mit der kleinen Maria.

Der hl. Joseph mit dem Jesusknaben.

Oelgemälde in der St. Remigiuskirche zu Bonn. **1879–1882.** Nach Photographieen der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Frankreich, die der Künstler natürlich unmöglich ausführen konnte und wollte, vermittelte die Kunsthandlung Schulgen und Schwann auf die Madonna[1]); auch das Abendmahl wurde wiederholt verlangt. Kaiser Napoleon wollte alle drei Bilder kaufen. Doch verzichtete er darauf, als er erfuhr, daß zwei derselben in festem Besitz und nur Copieen davon zu erhalten seien; er erwarb dagegen die Madonna und wies ihr nach den Zeitungsmittheilungen einen hervorragenden Platz in der kaiserlichen Galerie an. In einem seiner Zeit viel gelesenen französischen Werkchen[2]), das beachtenswerthe Erörterungen über le colorit de l'école Allemande un peu calomnié bringt, heißt es über die Müller'schen Arbeiten: „Quelle onction dans cette Eucharistie de Müller! Comme la foi rayonne sur le visage des Apôtres! Et dans ces Vierges quelle grâce céleste! Quel caractère à la fois saint et suave! Elles sont bien la Vierge des Vierges, Virgo Virginum, la Mère divine, Mater divinae Gratiae, telles que la piété les rêve." Der Verfasser wünschte lebhaft innigere Wechselbeziehungen zwischen der deutschen und französischen Kunst und versprach sich vor allem viel für die religiöse Kunst von der alliance entre l'esprit français vif, alerte, entreprenant, aujourd'hui trop positif, trop occupé des sollicitudes prosaiques, comme collé à la terre, et le génie allemand grave, méditatif, halluciné par instants en quelque sorte, par ses rêveries sublimes, et se complaisant dans les plus hautes régions de la pensée. Die Befruchtung hat stattgefunden, sie hat aber leider keine Wunder, wie der Verfasser erhoffte, gewirkt, jedenfalls nicht in der religiösen Kunst.

Die Bedeutung des Künstlers in der Kunstwelt, seine gewinnende, charakterfeste Persönlichkeit ließen vermuthen, daß er auch in einer einflußreichen Stellung Hervorragendes wirken könne. So wurde ihm denn trotz seines anfänglichen Sträubens zum 1. October 1857 die Lehrerstelle für Historienmalerei an der Düsseldorfer Akademie an Stelle des ausgeschiedenen Historienmalers Köhler verliehen. Die akademischen Verhältnisse waren nicht mehr die glänzenden, wie ein Menschenalter früher: Schadow war alt und kränklich, einige der tüchtigsten Lehrer waren ausgeschieden; eine Regenerirung dringend nöthig. Dabei scheint der Oberpräsident v. Kleist-Retzow, in späterer Zeit der bekannte conservative Führer, vor allem auf Carl Müller sein Augenmerk gelenkt zu haben. In einem Briefe Deger's an letztern vom 22. November heißt

[1]) Vgl. hierzu Anhang, Jahr 1854 f. Ich kenne nur die Ausführung, die Herr Fridolin Bachem (Köln) besitzt. Vgl. unsere Abbildung.

[2]) Bouniol, L'Art Chrétien et l'école Allemande, Paris 1856, p. 60 s., besonders 70.

es: „Der Oberpräsident war hier; er hat das Wohl der Akademie lebhaft in's Auge gefaßt; er bedauerte, Sie nicht hier gefunden zu haben, um gerade mit Ihnen jene Angelegenheit zu berathen. Ich erkenne aus seinen Mittheilungen, daß er auf Sie für die Zukunft rechnet.“ Nicht unmöglich ist es, daß Herr v. Kleist-Retzow dabei auch die Nachfolgerschaft in der Leitung der Akademie, da der Abgang Schadow's bald zu erwarten war, im Sinne hatte. Jedenfalls wurde er, kaum eingeführt, der Stellvertreter des Directors in der Leitung seiner Malklasse, da Schadow am ersten Weihnachtsabend 1857 einen ersten Schlaganfall erlitt. Ein Jahr lang versah er die Doppelstelle; da zwangen ihn die drängenden Marseiller Arbeiten, dringend um Ersatz zu bitten. Zunächst übernahm der früher ausgeschiedene Carl Sohn die Malklasse; bald darauf folgte Schadow's Schwager Bendemann einem Rufe als Leiter der Akademie, worüber sich Carl Müller sehr freute.

Sechsunddreißig Jahre hat er der Anstalt, an der er seine letzte Ausbildung genossen hatte, seine Kraft gewidmet, zehn Jahre als Leiter derselben. Wie mit Düsseldorf, war er mit der Akademie auf's innigste verwachsen. Ein Lehrer wie Schadow war Carl Müller nicht: dazu fehlte ihm vor allem Schadow's brennender Eifer, zu unterrichten; zu gering war sein Ehrgeiz, sich Schüler heranzuziehen. Dann wurde es ihm manchmal schwer, der Individualität seiner Schüler gerecht zu werden, während Schadow stets deren vollste Entwickelung gefördert hatte. Anderseits besaß er hervorragende Eigenschaften, die seine Lehrthätigkeit förderten: Er war ein Meister des Zeichnens und „nach der Richtung der strengen harmonischen Durchbildung der jungen Künstler hat seine Thätigkeit als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie eine typische Bedeutung in der Kunstwelt gewonnen“ [1]); er besaß ein kenntnißreiches, gesundes Kunsturtheil, nicht jenes absprechende jüdische, sondern das begründende, das mit den Fehlern auch sogleich die Mittel zur Beseitigung derselben angibt; er zeigte in der Beurtheilung der Persönlichkeiten einen überraschend scharfen Blick: manchen Künstler hat er auf den Kunstzweig hingewiesen, in dem er wider Erwarten Bedeutendes geleistet hat; er hatte ein herzgewinnendes, liebenswürdiges Wesen, das in frühern Jahren die Schüler lebhaft angezogen haben muß, wie eine Reihe von Dankbriefen beweisen; er hatte vor allem eine vorzügliche Rednergabe, er sprach klar, das Wesentliche hervorhebend, ohne zu stocken. Hat er so auch weniger Schüler im engern Sinne herangebildet, darunter befinden sich aber solche mit sehr bekannten Namen, so ist der Kreis derer, die von ihm geistige Anregung empfangen haben, ein um so größerer.

[1]) So ein Düsseldorfer Kunstkritiker in der Köln. Ztg. 1889, September 16.

IV. Getäuſchte Hoffnungen. Die Marſeiller und Bonner Cartons.

(1857—1870.)

Wer Carl Müller's arbeitsreiches Leben genauer verfolgt, dem muß es auffallen, daß in der Zeit ſeiner beſten Manneskraft während eines Zeitraumes von mehr als zehn Jahren ſo wenig bedeutende Arbeiten von ihm an die Oeffentlichkeit gekommen ſind. Daß er außerdem mehrere große Cartons geſchaffen hat, iſt dem kunſtliebenden Publicum faſt völlig unbekannt geblieben; ebenſo daß es für ihn eine Zeit bitterſter Enttäuſchungen und ſeeliſcher Leiden war, in der jede auch noch ſo gewaltige Künſtlerkraft in etwa hätte erlahmen müſſen. Die Namen Marſeille und Bonn haben lange für ihn einen ſchlimmen Klang gehabt; freilich hat letztere Stadt gerade im letzten Jahrzehnt ſeines Lebens ihm ſolche künſtleriſche Freude und Genugthuung gewährt, daß die trüben Erinnerungen der frühern Zeit dadurch verwiſcht worden ſind. Aber eine Schilderung ſeines Lebens, ohne Berührung der beiden verfehlten großartigen Pläne würde lückenhaft, das Leben ſelbſt in gewiſſem Sinne unverſtändlich bleiben.

Seit der Pariſer Weltausſtellung hatte ſein Name in Frankreich einen guten Klang. Franzöſiſche Pfarrer wünſchten von ihm Bilder für ihre Kirchen gemalt zu ſehen; franzöſiſche und belgiſche Kunſthandlungen ſuchten den Vertrieb ſeiner Werke. Kunſtfreunde pilgerten aus Frankreich an den Rhein, um den Apollinarisberg und Düſſeldorf zu beſuchen. Darunter befand ſich auch ein geiſtlicher Profeſſor am petit seminaire in Marſeille, Couiſſinier, Herausgeber eines Katechismus in Bildern und anderer religiös-künſtleriſcher Werke, ein Verehrer der Müller'ſchen Bilder, der dabei eine alte, von Rom her beſtehende Freundſchaft mit Carl Müller erneuerte. Das wurde verhängnißvoll für des Künſtlers Thätigkeit im kommenden Jahrzehnt; denn vornehmlich auf Couiſſinier's Betreiben wurde er mit der Ausmalung der neu zu erbauenden Kirche Notre dame de la garde betraut.

Hoch über der uralten, noch jetzt erſten franzöſiſchen Hafenſtadt Marſeille erhebt ſich ein mächtiger, in's Meer hineinragender Fels, von dem aus man eine der wunderbarſten Ausſichten der Welt hat, die mir, als ich ſie im Frühling 1892 genießen konnte, an Schönheit der des Buſens von Neapel nicht viel nachzugeben ſchien; nur daß das Bild ernſter war. Das Meer mit den hellglänzenden Inſeln, den vielen weißen Segeln; ganz tief, viel tiefer, als vom Janiculus aus Rom erſcheint, die ganze gewaltige Stadt mit den prächtigen Hafenanſichten, hinter der

Kirche Notre dame auf der Höhe eine neue Stadt an die Felſen gebaut, die wie Schnee glänzen, in weiterer Umgebung ein vielgezackter Bergeskranz; und vor mir, herrſchend über Meer, Land und Stadt, das gewaltige Heiligthum der Mutter Gottes, deren Statue aus ſchwindelnder Höhe herniederſchimmert, vor mir, neben und hinter mir ſtets Schaaren von Pilgern, die zu Notre dame de la garde wallfahren — hier begriff ich es, mit welcher Seligkeit einen Künſtler wie Carl Müller der Gedanke erfüllen mußte, an ſolcher Stätte die Himmelskönigin durch ſeinen Pinſel zu verherrlichen, hier verſtand ich, warum er ſich ſo ſehr an ſein Recht geklammert und mit ſolch' tiefem Seelenſchmerze das große Project hatte fahren laſſen.

In den fünfziger Jahren, in der Blüthezeit des zweiten Kaiſerreichs, hatte die Adminiſtration der alten Wallfahrtskapelle auf dem Berge beſchloſſen, ein würdiges Gotteshaus an Stelle des unſcheinbaren, baufälligen Gebäudes zu errichten und von einem der erſten religiöſen Maler daſſelbe mit Wandmalereien ausſchmücken zu laſſen. Couiſſinier lenkte die Aufmerkſamkeit nicht auf einen der hervorragendſten franzöſiſchen Maler, ſondern auf den Deutſchen Carl Müller. Dieſer ſchreibt zuerſt darüber am 12. November 1857 an ſeine Schweſter; freilich hatte er noch geringe Hoffnung: „Jedenfalls will ich nichts verſäumen und ſobald als möglich der an mich ergangenen Einladung folgen, um die Sache an Ort und Stelle einzuſehen. Der liebe Gott kann alles! Und wir können ſehr viel durch Gebet! Bete alſo ein wenig für mich!" Zwölf Tage ſpäter berichtete er jubelnd aus Marſeille, daß man ihn mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen und ihm Beweiſe des vollkommenſten Vertrauens gegeben habe; Biſchof Mſgr. de Mazenod habe ihn ungemein liebenswürdig behandelt und ausgezeichnet; die Mitglieder der Adminiſtration ſchienen vortrefflich disponirt zu ſein und die Geldmittel keine Schwierigkeiten zu machen; der eigentliche Contractabſchluß ſolle erſt im folgenden Jahre ſtattfinden. „Noch kann ich es nicht begreifen, wie es mir möglich iſt, hier in einer ganz fremden Welt, in fremder Sprache eine ſo ſchwierige Angelegenheit ſo glücklich zu fördern. Der liebe Gott ſteht mir offenbar ſtärkend zur Seite."

Nun begannen für den Künſtler ein paar Jahre, in denen er ſich unendlich glücklich fühlte. Diesmal hatte er große Wände, und er wollte Großes ſchaffen! Eingehend vertiefte er ſich in die älteſte chriſtliche Geſchichte der ehrwürdigen Maſſilia, ſtudirte eifrig die Legenden von Lazarus, der hier zuerſt das Chriſtenthum gepredigt haben ſoll, und anderer Heiligen der Vorzeit. Reiche Auszüge darüber finden ſich noch in ſeinen Papieren. Sein gelehrter Freund, Profeſſor Heuſer aus Köln, ſchlug vor, in einzelnen hiſtoriſchen Ereigniſſen, die Repräſentanten für

ganze Richtungen seien, zu zeigen, wie Maria Schutz und Schirm der Christenheit sei. Unter anderm schlug er vor die Jungfrau von Orleans, vor dem Marienbilde betend; als Pendant dazu die Scene, wie Ludwig der Heilige sich in Nazareth zu Boden wirft und vor dem Hause der Jungfrau den Boden küßt, oder wie Ludwig XIII. ganz Frankreich unter den Schutz der Himmelskönigin stellt. In dieser Weise hoffte er, daß Carl Müller „eine für lange Jahrhunderte nutzbringende Predigt auf die weiten Wände dieses Heiligthums schreiben könne".

Weitere Berathungen mit seinen französischen Bekannten führten jedoch dazu, einen Cyclus von 15 Gemälden aus dem Leben Maria's vorzuziehen. Im Winter 1858 begann er mit dem ersten großen Carton. Im Juni des folgenden Jahres reiste er zum zweiten Male nach Marseille. Hier wurde „unter allgemeiner Begeisterung" der Vertrag mit dem Bischof und der Administration abgeschlossen, lautend auf zehn- bis fünfzehnjährige Arbeit und ein Honorar von 300,000 Francs, wozu noch 100,000 Francs für die Cartons kommen sollten. Der Künstler glaubte sich völlig gesichert; war auch die Commission keine juristische Person, so repräsentirte sie doch die höchste Diöcesangewalt, und außerdem verbürgten sich die Mitglieder einzeln mit ihrem Vermögen.

Eifrig förderte Carl Müller nunmehr an dem figurenreichen Carton der Krönung Mariä. Ein junger Künstler, der talentvollste unter seinen Schülern, den er ganz in seine Anschauungs- und Malweise eingeweiht hatte, H. Sinkel[1]), wurde von ihm für die Mitarbeit gewonnen. In fröhlichem Wetteifer zeichneten Meister und Schüler; ein Abglanz der Remagener Zeit schien über der Arbeit zu liegen. Der bis auf die kleinsten Einzelheiten durchgeführte obere Theil des Cartons, den jetzt die Berliner Nationalgalerie besitzt[2]), ist nach dem Urtheil aller Sachkenner ein Werk von entzückendster Schönheit, das die geniale Compositionsart des Künstlers in höchstem Maße zeigt. Das Thema ist dasselbe wie auf dem Apollinarisberge, aber wie verschieden in der Gesammtdarstellung

[1]) Geboren zu Almeloo (Holland) 1835; seit Anfang der sechsziger Jahre schuf er eine Anzahl hervorragender religiöser Gemälde, so eine Anna und Maria, Verkündigung, die Michels'sche Madonna, eine h. Nacht und das vierte Gebot, das zu den verbreitetsten religiösen Bildern gehört. Der Künstler hat nicht weniger als vierzehn Mal den Gegenstand wiederholen müssen! Seit 1876 widmete er sich fast ausschließlich der Portraitmalerei und gehörte unstreitig zu den bekanntesten und gesuchtesten deutschen Portraitmalern. Erst in allerletzter Zeit wendete er sich wieder dem religiösen Gebiete zu.

[2]) Vorher hatte er schon einen nach modernen Begriffen sehr ausgeführten Carton gezeichnet, der auch den untern Theil des Bildes enthält, in der Mitte die Apostel am Grabe Mariä, an beiden Seiten Gruppen von Heiligen und historischen Persönlichkeiten, die zur Stadt Marseille in Beziehung stehen. Letztere sind allerdings nur leise angedeutet.

und Auffaſſung! Einer der hervorragendſten Maler der Jetztzeit erklärte, daß die muſicirenden Engelgruppen zu beiden Seiten zu dem Lieblichſten gehörten, was er in der neuern Kunſt kenne. Wie ergreifend die Seligkeit der Jungfrau, die gerade die Krone empfängt, und der Blick innigſter Liebe des ſie krönenden Sohnes! Von dem Kranze der 16 Engelköpfchen, welche das Mittelbild umgeben, ähnelt auch nicht eines dem andern. Hier iſt eine ſeltene Galerie ſchönſter Kindergeſichtchen vereint!

Der ganz ausgeführte Carton würde mehr als achtzig Figuren aufgewieſen haben. Mitten in der Arbeit für den untern Theil mußte der Künſtler aufhören. Schon die erſte „klingende Nachricht“ blieb trotz des Contractes im Herbſt des Jahres 1859 aus. Es bedurfte wiederholter Mahnungen, um die Adminiſtration an ihre Pflicht zu erinnern. Auch die zweite Ratenzahlung verzögerte ſich. Im März 1860 theilte ihm die Adminiſtration mit, daß ſich ein bedeutender Fehlbetrag in der Kaſſe befinde, daß ſie unter ſolchen Umſtänden nur die allernothwendigſten Ausgaben machen würde, und ihn bitten müſſe, de suspendre pour un temps qui ne peut être longue la continuation de vos études. In eindringlichem Schreiben ſtellte er dem Freunde Couiſſinier und den andern Herren ſeine peinliche Lage vor: er habe ſeine Schiffe gleichſam hinter ſich verbrannt, größere Aufträge ſchon ſeit ein paar Jahren abgelehnt; man halte ihn auch in den deutſchen kunſtliebenden Kreiſen allgemein auf Jahre an Marſeille gebunden; zudem habe er einen vorzüglichen jungen Mann für ſein Werk gewonnen, den er nicht ſo ohne weiteres entlaſſen könne. Bei einer Arbeit, die fünfzehn Jahre angeſtrengteſter geiſtiger und körperlicher Thätigkeit erfordere, könne er nicht heute aufhören und nach einigen Wochen wieder beginnen, um dann abermals zu pauſiren. „Das ſind die Dornen, die ſich meinem Glücke beimiſchen. Ich beklage mich nicht, aber ich wünſche einige Worte des Troſtes von Ihnen.“ Couiſſinier konnte nach ſeinen Informationen die Lage nur als eine momentane Geldknappheit ſchildern; in wenigen Monaten ſeien die Verhältniſſe geregelt. Der Künſtler beſchloß, auf die Loyalität ſeiner Auftraggeber zu bauen und die Arbeit fortzuſetzen. Gegen Ende des Jahres ſchienen ſich die Ausſichten zu beſſern: Napoleon III. hatte bei einem Beſuche in Marſeille durchblicken laſſen, daß er zur Beihülfe geneigt ſei. Eine neue Anzahlung war von der Bemerkung begleitet, in Bälde ſeien alle Schwierigkeiten beſeitigt.

Da ſtarb der Biſchof von Marſeille im Frühjahr 1861. Die Kirchenkaſſe wies eine Schuldenlaſt von 400,000 Francs auf; die Bauarbeiten in Notre dame ſtockten ſeit langem. Der neue Biſchof lehnte unter lebhafter Anerkennung der Verdienſte Carl Müller's und unter Betonung ſeines Verlangens, ihn bei der Arbeit zu ſehen, jede Verbind-

lichkeit des Contractes für seine Person ab. Auf Carl Müller wirkte die Mittheilung wie ein Donnerschlag. Er wandte sich an einen französischen Juristen, der die Sache anscheinend ungern angriff. In Düsseldorf interessirte sich Fürst Anton von Hohenzollern auf's lebhafteste dafür; er war geneigt, sich bei Kaiser Napoleon selbst zu verwenden. Doch lehnte das der Künstler, der die Angelegenheit nicht auf die Spitze treiben wollte, vorläufig ab. Dagegen richtete er einen warmen Appell an den Bischof. Der Brief machte Eindruck; aber die Verhältnisse waren stärker: eine neue Administration suspendirte auf drei Jahre alle Arbeiten für die Kirche. Jedoch hatte Carl Müller die Genugthuung, zu hören, daß der Generalvicar erklärte, que dans son opinion le contrat obligeait en conscience, et monsieur Signoret (der neue Chef der Verwaltung) m'a assuré que tous les membres de l'administration sont de la même opinion.

Inzwischen stellte sich beim Bischofe ein Gehirnleiden ein; dadurch wurden natürlich die Unterhandlungen gelähmt. Im Jahre 1865 begannen sie auf einer neuen Basis: Der Künstler sollte auf den alten Contract förmlich verzichten und zunächst für die Ausmalung der Absis mit der Krönung Mariä 60,000 Francs erhalten. Das Anerbieten war verlockend: Die Zeichnung war fertig, in wenig Jahren konnte das Fresco vollendet sein und möglicherweise sich daran neue Aufträge für die übrigen Theile der Kirche anschließen. Couissinier rieth dazu. Doch Carl Müller, der zu sehr von der Rechtmäßigkeit seines Contractes überzeugt war, den ja auch die jetzige Administration als im Gewissen bindend bezeichnet hatte, wollte sich zu ersterm Punkte nicht verstehen. C'est pour moi une question d'honneur. Auf einen einfachen Contract für die Absis ohne Annullirung des frühern wollte sich dagegen die Verwaltung nicht einlassen.

Als der Künstler endlich die Ueberzeugung hatte gewinnen müssen, daß man nicht ehrlich mit ihm umgehe und absichtlich die Sache in die Länge ziehe, um ihn zu ermüden und sich endlich aller Verpflichtungen gegen ihn zu entziehen, trat er zu Ende der sechsziger Jahre entschiedener auf. Er verlangte ein schleuniges Arrangement wegen Ausführung eines Theiles der Arbeit oder, wenn man auf seine Thätigkeit gänzlich verzichten wolle, eine Entschädigung von 50,000 Francs. Zu gleicher Zeit übertrug er einem Marseiller Advocaten die Vertretung seiner Interessen. Da brach der Krieg aus. Begreiflicher Weise konnte er jetzt keine Zuversicht in die Unparteilichkeit französischer Gerichte setzen. Einen Augenblick dachten er und seine Freunde daran, beim deutsch-französischen Friedensschluß das französische Gouvernement zur Approbation seines Vertrages zu veranlassen. Der Oberpräsident von Möller, der spätere

Chef der elſaß-lothringiſchen Verwaltung, welcher für den Künſtler große Sympathie hegte, ſollte gewonnen werden, doch iſt die Sache ſchließlich im Sande verlaufen.

Carl Müller ſah die Dinge nicht zu ſchwarz; das beweiſen die noch vorliegenden Schriftſtücke. Nach Jahrhunderten werden ſie noch Zeugniß davon ablegen, wie ein großer, nicht einheimiſcher Künſtler von der auf ihre Nobleſſe Fremden gegenüber nicht mit Unrecht pochenden benachbarten Nation behandelt worden iſt. Der Kern der Sache ſteckt meines Erachtens darin, daß neben den financiellen Schwierigkeiten alsbald nach dem Contractabſchluß nationale Bedenken ſich einmiſchten. Manchmal klingt aus den Schriftſtücken etwas heraus wie unwilliges Erſtaunen darüber, daß man einem deutſchen Künſtler eine ſo umfangreiche und verhältnißmäßig lohnende Arbeit auf franzöſiſchem Boden habe geben können!

Daß ein deutſcher Künſtler zu einer gewaltigen, monumentalen Arbeit in Frankreich berufen werden wird, dürfte jetzt für Jahrhunderte unmöglich ſein [1]).

Noch bitterer waren für das Empfinden des Künſtlers die Erfahrungen, die er in den ſechsziger Jahren mit dem Bonner Münſterkirchen-Project machte, obwohl es ſich hier nicht um einen Contractbruch handelte, ſondern er ſelbſt die Löſung der von ihm eingegangenen Verpflichtungen beantragte.

Freundſchaftliche Beziehungen verbanden ihn mit Bonn ſeit ſeiner früheſten Jugend; aber auch die künſtleriſchen haben ſchon früh begonnen. Noch während der Remagener Zeit 1849 war der Plan längere Zeit erörtert worden, durch ihn die Kapelle des Johanneshoſpitals mit einem Frescobilde ſchmücken zu laſſen. Daß für die folgenden vier Jahrzehnte immer wieder maleriſche Projecte in Bonn für ihn auftauchten, die dann endlich auch zu ſo wichtigen Ergebniſſen führten, verdankte er dem Beſtreben zweier einflußreichen Freunde, von denen der eine, Paſtor Reinkens, es als ſeine Lebensaufgabe betrachtete, ſeine Pfarrkirche (die Minoritenkirche) mit Gemälden zu zieren; der andere, Oberbürgermeiſter Kaufmann, ein Förderer aller wahren Kunſt, ſelbſt Kunſtſchriftſteller, ſeiner Vaterſtadt die künſtleriſche Kraft Carl Müller's zu gewinnen ſuchte.

Im Jahre 1856 hatte der Kunſtverein eine Concurrenz für die

---

[1]) Notre Dame de la Garde iſt ohne Ausmalung geblieben. Moſaikdecken mit allerlei ſtiliſirten gutgemeinten Emblemen, ein paar Engel in der Kuppel, eine höchſt ſchwache Verkündigung in der Abſis, das iſt alles. Die Seitenwände ſind von oben bis unten mit Votivtafeln, ſchlechten geſchenkten Oel- und ſonſtigen Bildern behängt. Das ehrt den Sinn der Gläubigen, aber es iſt doch betrübend, daß dieſes alles an den Wänden hängt, auf denen Carl Müller Unſterbliches hätte ſchaffen können.

Herſtellung eines großen Bildes für den Marienaltar der Minoritenkirche ausgeſchrieben. Ittenbach und Andreas und Carl Müller waren zur Betheiligung beſonders eingeladen. Carl Müller lehnte ab, trotzdem der Ausſchuß, die Bonner Freunde, ja alle, die ſich für Beſchaffung des Marienbildes intereſſirten, ihm zuſetzten; ſelbſt in anonymen Briefen wurde er dazu aufgefordert. Der Künſtler war gegen jede Concurrenz auf dem Gebiete der bildenden Kunſt. Er hat darüber einmal beherzigenswerthe Worte in einer Kunſtvereinsverſammlung 1866 geſprochen: „Es iſt etwas ganz anderes bei Concurrenzen, welche ausgeſchrieben werden für Tonſtücke oder architektoniſche Entwürfe. Da haben Sie ein fertiges Werk vor ſich. Wenn Sie einen Preis ausſchreiben für ein Tonſtück, ſo wird dieſes vollſtändig vollendet vorgelegt, es wird nichts mehr an der Arbeit geändert. Ebenſo verhält es ſich mit fertigen Plänen für irgend ein Bauwerk. Das Reſultat bei Concurrenzen, wo es ſich um Kunſtwerke handelt, iſt ganz verſchiedener Natur. Sie haben es gar nicht in der Hand, mit Beſtimmtheit zu ſagen, wie die eine oder andere Skizze ausgeführt wird. Ja, könnten Sie fertige Bilder haben, ſo wäre dies der ſicherſte Weg, und niemand brauchte einen Künſtler vorzuſchlagen, nur an den Kunſtverein zu ſchreiben, der auf dem Wege der Concurrenz das beſte Bild beſchaffen wird. Allein das Vertrauen darauf ſcheint im Publicum nicht groß zu ſein, und ich glaube, daß alle, welche die Sache kennen, leicht zu der Ueberzeugung kommen, daß ſie in vielen Fällen Illuſion iſt. Es kann einer eine gute Skizze gemacht haben, macht aber ein ſchlechtes Bild davon, weil er nicht Kenntniß genug hat, ein ſolches Bild zur Ausführung zu bringen — und es kann einer eine minder gute Skizze gemacht haben, und man kann die Ueberzeugung hegen, daß er ein ſehr gutes Bild machen wird.“

Die Gründe für ſeine Abneigung im allgemeinen waren rein ſachliche. Er ſelbſt hatte beim Kunſtverein nur einmal concurrirt und den Preis davon getragen. Für Bonn dürften auch perſönliche Motive mitgewirkt haben; vor allem ſeine Stellung zu ſeinem Bruder und ſeinem Freunde Ittenbach, welch letzterer ſpäter den Auftrag erhielt.

Eine beglückende Ausſicht ſchien ſich zu Ende 1864 zu eröffnen: Die Ausmalung der Münſterkirche. Bekanntlich nimmt unter den mittelalterlichen monumentalen Kunſtwerken des Niederrheines, wenn man vom Kölner Dom abſieht, die Münſterkirche in Bonn einen der hervorragendſten Plätze ein. Mit Recht iſt die Bewohnerſchaft der rheiniſchen Muſenſtadt ſtolz auf dieſes Beſitzthum, für deſſen Reſtauration ſie ſtets zu Opfern geneigt war. Ein Martinusverein, nach dem Patron der Kirche benannt, hatte ſich in den ſechsziger Jahren die innere Ausſchmückung zur beſondern Aufgabe geſtellt. Im October des genannten Jahres

beſchloß der Verein, Carl Müller zu einer ſchriftlichen Aeußerung zu veranlaſſen, ob er geneigt ſei, die Kuppel, die beiden Seitenwände des Chores, dieſen ſelbſt, in der Art auszumalen, daß er ſelbſt die eigentlichen Wandgemälde ausführe, die decorative Ausſchmückung unter ſeiner Oberleitung ſtattfinden ſollte. In den Motiven wurde betont, daß die Würde und Schönheit der Münſterkirche die Ausmalung durch einen Künſtler erſten Ranges erfordere und daß als ſolcher Carl Müller zu empfehlen ſei. Man hoffte die Koſten aus eigenen Mitteln und Zuſchüſſen des Kunſtvereins und des Staates zu decken.

Der Künſtler ſchwankte eine Weile, ob ſich die in Ausſicht ſtehenden umfangreichern Aufgaben auch mit dem noch immer ſchwebenden Marſeiller Projecte vertrügen. Von beiden Seiten riethen ihm ſeine beſten Freunde zur Annahme des Sichern. So entwarf er denn Ende 1865 ein ausführliches „Promemoria betreffend die maleriſche Ausſchmückung des Innern der Münſterkirche zu Bonn, und zwar zunächſt des Chores“. In dem tiefdurchdachten Schriftſtück heißt es u. a.: „Nach eingehender und reiflicher Erwägung hat ſich in mir die Anſicht gebildet und ſtets mehr befeſtigt, daß allein die höchſten Gegenſtände geeignet ſind, nicht nur die Abſis, ſondern auch die Seitenflächen des Chores würdig zu ſchmücken. Für die Bearbeitung legendariſcher Stoffe aus dem Leben des hl. Martinus, der h. Helena und der hh. Caſſius und Florentius, wie auch eventuell für die Darſtellung intereſſanter geſchichtlicher Ereigniſſe, welche zur Kirche und zur Stadt in engerer Beziehung ſtehen“ — als ſolche waren die Gründung durch die Römer, Verleihung des Stadtrechtes durch den Erzbiſchof Engelbert II., die Königskrönung Friedrich's des Schönen und Carl's IV., die hier ſtattgefunden hatten, vorgeſchlagen — „würden ſich in den Seitenſchiffen z. B. über den Beichtſtühlen ſehr paſſende Räume darbieten. Die beiden ſchönen Flächen, die ſich über den Seitenaltären befinden, die jetzt dem hl. Erzengel Michael und dem h. Joſeph geweiht ſind, würden überdies in ſehr glücklicher Weiſe Gelegenheit zur Verherrlichung der Mutter Gottes und des h. Martinus des Hauptpatrones der Kirche geben . . . Es iſt vor allem die Geſchichte des Heiles, welche meines Erachtens im Chor zur Darſtellung kommen muß, und habe ich verſucht, unter den Gegenſtänden aus dem Leben des Heilandes unter Feſthaltung eines chronologiſchen Zuſammenhanges eine ſolche Wahl zu treffen, daß in den vier Räumen vor dem ſogenannten Triumphbogen 1) die doppelte Natur des Gottesſohnes, 2) ſeine Lehrthätigkeit, 3) ſeine Königswürde, 4) ſein Prieſterthum; in dem Raume vom Triumphbogen bis zur Abſis: ſein Sieg über den Tod, ſeine Verherrlichung und ſeine Fürſorge für die Kirche veranſchaulicht werde und daß in der Abſis in der Symboliſirung des

jüngsten Gerichtes der ganze Gedanke zum Abschluß komme." Es wurde dann eine Reihe baulicher Veränderungen vorgeschlagen, die decorative Ausschmückung besprochen, die achtzehn Einzelbilder aufgezählt und zum Schluß heißt es: „Das Hauptbild in der Absis muß symbolisch aufgefaßt sein, damit es in einer gewissen Allgemeinheit Anhaltspunkt für die Betrachtung nach verschiedenen Richtungen darbiete. Auch die Sprache der h. Schrift hat in Bezug auf das jüngste Gericht stets einen sinnbildlichen Charakter und die alte Kunst hat sich, namentlich wenn dieser Gegenstand in der Chornische zur Darstellung kam, mit sehr richtigem Takte immer in einer solchen Auffassungsweise bewegt."

Die Skizze zum jüngsten Gericht war bald entworfen[1]). Die Scene stellt den Augenblick dar, welcher dem Weltgericht unmittelbar vorangeht; denn der Richter befindet sich bereits im Wolkenhimmel, der Sternenhimmel ist über ihm; aus dem Himmel der Herrlichkeit deutet die Hand des Vaters auf den mit dem Gerichte betrauten Menschensohn, dessen Zeichen in den Wolken zu erscheinen beginnt; die Posaune, welche die Todten wachrufen und vorladen soll, wird geblasen, zwei knieende Gestalten, Maria mit ausgestrecktem Arm, Johannes der Täufer auf die zu Richtenden zeigend, flehen um ein gnadenreiches Gericht. An der Seite knieen unten die Engel der Gerechtigkeit und der Gnade, darüber die beiden Posaunenengel und oben erscheinen verschiedene mit den Leidenswerkzeugen.

Die Skizze wurde dem kunstsinnigen Regierungspräsidenten von Möller vorgelegt, dem sie ebenso wie dem Vorstande des Martinusvereins außerordentlich gefiel. Prälat Dieringer erhob einige theologische Bedenken, die sich jedoch leicht beheben ließen durch den Hinweis auf die künstlerische Tradition und die Symbolik. Die Commission von Sachverständigen, welche jährlich in Berlin unter dem Vorsitz des Cultusministers zusammentritt, um über die aus Staatsfonds zur Unterstützung monumentaler Kunstwerke zu bewilligenden Mittel zu berathen, empfahl die Skizze, und so erklärte sich die Staatsregierung bereit, die Hälfte der 5000 Thlr. betragenden Kosten der Ausführung zu bewilligen, wenn der Martinusverein den andern Theil beschaffe. Eine zu Anfang 1866 veranstaltete Sammlung hatte so glänzenden Erfolg, daß auch eine Anzahl weiterer Gemälde gesichert erschien und im März 1866 der Contract abgeschlossen wurde; nicht so glänzend wie in Marseille, aber anscheinend diesmal von untrüglicher Sicherheit. Die Gerüste wurden im Herbste aufgeschlagen, im Frühjahr 1867 hoffte der Meister „an der Mauer zu

[1]) Sie ist noch vorhanden.

ſtehen". Da trat ein Hemmniß ein von einer Seite, von welcher man es gar nicht erwartet hatte.

Der mit dem Meiſter abgeſchloſſene Vertrag bedurfte noch der Genehmigung der erzbiſchöflichen Behörde. Beim Erzbiſchof Paulus Melchers hatten ſich Einflüſſe gegen den Künſtler und ſein Werk geltend gemacht. Obwohl perſönlich ihm nicht abgeneigt, ſeine Bedeutung für die chriſtliche Kunſtentwickelung nicht verkennend, glaubte der Erzbiſchof nicht, daß die Münſterkirche von einem modernen Maler in moderner Weiſe ausgemalt werden dürfe. In einem Schreiben vom 20. März 1867 bekundete er dieſe ſeine unwiderrufliche Anſicht dem Vorſtande des Martinusvereins. Vergebens waren die Schritte, die Carl Müller ſelbſt beim Erzbiſchof that. Tief gebeugt kehrte er von Köln zurück. Der ſchmerzliche Ausruf: „Mit Bonn iſt es auch aus!" iſt den Freunden, die ihn bei ſeiner Rückkehr empfingen, nicht aus der Erinnerung geſchwunden.

Diesmal machte er reine Bahn. Zunächſt ging er in ſein Atelier und zerſchnitt den vollſtändig ausgeführten Carton des jüngſten Gerichts in tauſend Stücke. Damit entzog er der Nachwelt ein Bild, das wegen der Hoheit der darin ausgedrückten Empfindung, der Kraft der Darſtellung, wegen des großen Zuges, der das Ganze durchwehte, zu ſeinen charakteriſtiſchſten Werken gehört haben würde. Dann ſetzte er ſich hin und richtete an den Vorſtand des Martinusvereins ein ausführliches Schreiben, worin er denſelben von allen Verpflichtungen des vorigjährigen Vertrages entband. „Soweit die Sache mich angeht, darf ich Ihnen wohl die Verſicherung geben, daß unter den verſchiedenen Gründen, welche mich wünſchen laſſen, dieſe Angelegenheit, deren Verlauf gewiß zu den ſchmerzlichſten Erfahrungen meines Lebens gehört, definitiv abgebrochen zu ſehen, derjenige keineswegs der geringſte iſt, daß es mir als treuem Katholiken, der ich mich beſtrebe zu ſein, unerträglich ſein würde, zu einem Werke ferner die Hand zu bieten, welches, wie ich nun erfahren habe, nur gegen den ausgeſprochenen Willen meines Oberhirten zur Ausführung gelangen könnte."

Das vom 21. Mai 1867 datirte Schriftſtück enthält aber mehr. In ſeinem letzten Theile erhebt es ſich zu einer Apologie der von ihm vertretenen Düſſeldorfer chriſtlichen Malerſchule und ihrer Anſchauungen. Bei der Wichtigkeit des Gegenſtandes glaube ich es hier ausführlich folgen laſſen zu ſollen:

„Daß dem Epiſkopat ein abſolutes Veto in Bezug auf dogmatiſche Verſtöße in ſolchen Dingen zuſteht, wird von keiner Seite bezweifelt werden dürfen. Im vorliegenden Falle iſt es wohl nicht die Abſicht des hochwürdigſten Herrn, ſeinen Bedenken dieſen Charakter zu vindiciren,

es würde ſonſt einem Cornelius in der Münchener Ludwigskirche und noch weniger einem Michel Angelo in der Sixtina vergönnt geweſen ſein, auf der Altarwand das jüngſte Gericht, ſogar in dramatiſcher Darſtellung zu malen. Es iſt mir aber auch durchaus unzweifelhaft, daß die Biſchöfe in äſthetiſcher und ſelbſt innerhalb gewiſſer Grenzen in archäologiſcher Beziehung eine gewiſſe discretionäre Befugniß haben, unwürdige Darſtellungen, reſp. grobe Verſtöße in der Wahl der Gegenſtände und der Art ihrer Darſtellung zu verhindern, und es wird lediglich ihrem tactvollen Ermeſſen anheim geſtellt bleiben müſſen, in welcher Ausdehnung ſie von dieſer Befugniß Gebrauch zu machen für nöthig erachten. Ich bin daher weit entfernt, das Einſchreiten der kirchlichen Behörde im gegenwärtigen Falle einer Kritik unterziehen zu wollen, kann es aber desohnerachtet nicht unterlaſſen, einige in dem beregten Schreiben vom 20. März d. J. enthaltene Gründe für dieſes Einſchreiten, ſo weit es zu meiner eigenen Rechtfertigung erforderlich erſcheint, kritiſch zu beleuchten.

„Wenn es in dieſem Schreiben heißt: »Der alten Tradition zufolge würde an dieſer Stelle das einfache Bild des Heilandes mit ſegnender Hand in voller Glorie und Majeſtät, oder auch das Lamm Gottes ſeinen Platz finden. Das Weltgericht findet ſich in den Kirchen ältern Stiles niemals an dieſer Stelle über dem Altar der Verſöhnung, ſondern regelmäßig an der entgegengeſetzten Weſtſeite der Kirche«, ſo habe ich darauf zu erwidern:

„1. Ich vermag mich nicht zu entſinnen, daß jemals im ganzen Mittelalter das Lamm Gottes in der Chorniſche ſeinen Platz gefunden hätte. Vielmehr iſt es unzählige Male auf der obern Niſchenwand oder auf dem Triumphbogen gemalt worden, an welch' letztere Stelle ich es auch (vergleiche mein Promemoria betreffs der maleriſchen Ausſchmückung des Münſters) projectirt hatte.

„2. Der Heiland in ſeiner Herrlichkeit iſt allerdings unzählige Male, aber keineswegs ausſchließlich an dieſer Stelle dargeſtellt worden, denn in ebenſo unzähligen Fällen ſiehet man ſtatt deſſen in den Kirchen »ältern Stils«: den Heiland in Beziehung zu den Apoſteln oder andern Heiligen, den Weltenſchöpfer, die Trinität (Gott Vater mit dem Crucifix), die Krönung Mariä oder ihre Verherrlichung in anderer Weiſe, die Madonna von Engeln und Heiligen umgeben, die Patrone der Kirchen oder Gruppen von andern Heiligen ꝛc. ꝛc. ꝛc. kurz, alle möglichen Variationen.

„3. Es ſcheint mir nicht richtig, daß ſich in den Kirchen »ältern Stiles das Weltgericht regelmäßig an der entgegengeſetzten Weſtſeite« findet. Vielmehr möchte der beregte Gegenſtand von Giotto in der

Arena zu Padua wohl zu den früheſten Darſtellungen des Gerichtes auf dieſer Wand gehören: Zudem hat hier die Wahl des Ortes noch einen ganz ſpeciellen Grund. Später kommt es an dieſer Stelle wohl zuweilen vor, aber durchaus nicht ausſchließlich. Es befindet ſich vielfach auf den Seitenwänden, in den Gewölben (ehemalige Kirche zu Ramersdorf) auf der dem Chore zugewendeten Seite des Triumphbogens (Mühlhauſen am Neckar), in Seitenkapellen (Orvieto, von Fieſole) ꝛc. und nicht nur das, der Heiland als Richter befindet ſich auch »über dem Altare der Verſöhnung«, auf der Chorniſchenwand, wie z. B. das Moſaik in der Kirche zum h. Michael in Frigiſole zu Ravenna beweist. An derſelben Stelle findet ſich ſogar aus der Zeit Giotto's eine reiche dramatiſche Compoſition des Gerichtes in Sta. Maria in Toscanella. (Ich hebe indeß ausdrücklich hervor, daß ich eine dramatiſche Darſtellung des Gegenſtandes gefliſſentlich vermieden habe.) Endlich findet ſich Chriſtus als Richter auch in der Abſis ſelbſt, z. B. in der Kapelle des h. Sylveſter bei SS. Quattro coronati in Rom aus dem 13. Jahrhundert oder vielleicht noch früher. Der Heiland iſt hier umgeben von der h. Jungfrau, dem h. Johannes Bapt., den Apoſteln und Engeln mit der Gerichtspoſaune.

„Ich glaube mich ſonach in Bezug auf die Wahl des Stoffes nicht von der »alten Tradition« entfernt zu haben. Auch der an einer andern Stelle des mehrberegten Schreibens ausgeſprochene Tadel meiner Compoſition als eines nicht dahin gehörigen Gruppengemäldes, iſt nach den obigen Auseinanderſetzungen, wie mir ſcheint, nicht zutreffend. Ich verweiſe aber in dieſer Beziehuug noch überdies auf die Abſis der untern Kirche zu Schwarzrheindorf, welche Sie ſo ganz in der Nähe haben.

„Es kann hier natürlich nicht meine Abſicht ſein, eine, nur einigermaßen erſchöpfende archäologiſche Abhandlung zu ſchreiben. Die Grenzen eines Briefes, welche ich ſchon allzu ſehr zu überſchreiten im Begriffe bin, gewähren dazu nicht den nöthigen Raum, und für den Zweck, um welchen es ſich hier handelt, genügt wohl das Geſagte vollkommen. Es iſt indeſſen nicht allein die Wahl des Stoffes, ſondern, wie ich allen Grund habe zu glauben, noch viel mehr die Wahl meiner Perſon für die Ausführung der projectirten Malerei, welche höhern Ortes Beanſtandung gefunden hat, und wäre der Grund dafür lediglich in einem Zweifel an *meiner* künſtleriſchen Befähigung für eine ſo hohe Aufgabe zu ſuchen, ſo würde ich darin, im Hinblick auf die gute Sache, im allgemeinen noch einigen Troſt finden gegenüber der Befürchtung, die man hegen könnte, daß der eigentliche Grund in einer gewiſſen Anſicht wurzele, wonach überhaupt jedes ſubjective, künſtleriſche Schaffen, auch der edelſten

Art, unfähig erscheint, solche Aufgaben in einer der Würde des Ortes entsprechenden Weise zu lösen.

„Wäre dem so und gelangte eine so trostlose Ansicht zu allgemeiner und dauernder Geltung, so wäre damit, meiner tiefsten Ueberzeugung gemäß, der religiösen Malerei der Todesstoß gegeben, weil sie, ausgeschlossen von ernstern und erhabenern Aufgaben der monumentalen Kunst, sich in der erhöheten Gefahr befinden würde, als eine bloße Dienerin des Luxus, in Spielerei und Trivialität zu versinken. Selbst in allen übrigen Kunstbranchen würden die Folgen davon unausbleiblich sein.

„Gewiß soll der christliche Künstler sich in den Geist der wunderbaren Werke seiner Glaubensvorfahren vertiefen, er soll mit Pietät, aber auch mit Freiheit und Würde den Weg beschreiten, den ihm eine vielhundertjährige, ehrwürdige Tradition gebahnt hat, und er soll auch, wie im vorliegenden Falle erforderlich ist, darauf bedacht sein, seinem Werke eine dem »ernsten und würdigen Stile« des Bauwerkes entsprechende, äußere Form zu geben. Aber er soll nicht um einer gewissen, rein äußerlichen, archäologischen Uebereinstimmung mit dem Alten willen eine sklavische Nachbildung desselben anstreben. Er würde dadurch ebensowohl das innerste Wesen der Kunst verletzen als auch zu den Gläubigen, die er erbauen soll, eine Sprache reden, die diese nicht verstehen.

„Die Kunst will sich in der Kirche als ein berechtigtes Kind des Hauses fühlen. Die Kirche hat sie stets beschützt und veredelt, sie hat sie berufen, um zur Verherrlichung des Reiches Gottes auf Erden mitzuwirken.

„Schrieb doch schon Gregor II. bei Gelegenheit des Bilderstreites an den Kaiser Leo: »Die heiligen Gemälde erheben die Sinne der Menschen zum Höhern; Väter und Mütter heben ihre Kleinen in die Höhe; Jünglinge und Ausländer zeigen einander erbauungsvoll die gemalten Geschichten; aller Herzen richten sich zu Gott empor.«

„Die lateinische Kirche hat der Kunst ihren Geist eingehaucht, sie hat ihr Schaffen geregelt und gehoben; sie hat ihr aber auch jene freie subjective Entwickelung gegönnt, deren sie bedarf und welcher wir alle jene herrlichen Blüthen verdanken, welche uns jetzt mit Bewunderung und Andacht erfüllen.

„In der griechischen Kirche hingegen hat die bildende Kunst ihren Tod gefunden in der Erstarrung alles individuellen Strebens. Verurtheilt zur sklavischen Nachahmung des Hergebrachten, hat sie dort während fast anderthalb tausend Jahren keine lebendige Schöpfung aufzuweisen. Ihre conventionellen Erzeugnisse, wie sie noch bis zum heutigen Tage aus den Recepten und der Schablone der Bilderfabriken der

Mönche des Berges Athos und Rußlands hervorgehen, ſind die traurigen Früchte jener Knechtſchaft der Geiſter."

Nur wer dieſe widrigen Verhältniſſe würdigt, verſteht es, warum der Künſtler in beinahe zehn Jahren außer Wiederholungen des „Magnificat", des „Roſenwunders" — allerdings mit Abweichungen — nur eine Zeichnung aus Dante für den König Johann von Sachſen und ein hervorragendes Staffeleibild, „Die h. Familie bei der Arbeit", geſchaffen hat. Das erſtgenannte Bild ſtammt aus dem Jahre 1860; die hohe Gemahlin des königlichen Dantekenners Philalethes hatte damals bei einer Reihe der hervorragendſten Künſtler Zeichnungen aus der Divina Commedia beſtellt. Carl Müller wählte nach dem 24. Geſange die Stelle, wo Dante, geführt von Beatrice, vor dem Apoſtelfürſten Petrus das Glaubensbekenntniß ablegt. „Wahrhaft genial iſt," ſagt Leopold Kaufmann, „der Gegenſatz der menſchlichen Natur Dante's zu der himmliſchen und verklärten Erſcheinung des h. Petrus zum Ausdruck gebracht. Die Figur Dante's iſt wuchtig und impoſant, während die ſchwebende und leuchtende himmliſche Geſtalt des Apoſtels aller Körperlichkeit zu entbehren ſcheint."

Das zweite Bild iſt ein Rundgemälde von ſehr mäßigem Umfang, das zu Ende 1861 der Kölner Kaufherr Michels bei ihm beſtellte und 1866 erhielt. Ich laſſe als Beſchreibung die hübſche Schilderung eines bekannten Parlamentariers und Dichters folgen: „Die Fülle der chriſtlichen Poeſie, die du in dieſer Darſtellung niedergelegt haſt, entzückt mich ſo ſehr, daß ich immer von neuem wieder davor treten muß, um mich mit Hochgenuß darein zu vertiefen. Dieſes Zwiegeſpräch zwiſchen dem göttlichen Kinde und dem kleinen Johannes, das Ecce agnus Dei, das, vor dem kleinen Heilande geſprochen, die Seele des Johannes mit heiligem Staunen erfüllt und das er nun als den Vorſpruch aller ſeiner Muſterpredigten auf ſeine kleine Fahne ſchreiben will, das Aufhorchen der Mutter Gottes im Gegenſatz zu der in aller Einfalt und Emſigkeit fortgeſetzten Arbeit des h. Joſeph, endlich der reiche Schmuck der Umgebung, das alles klingt und ſtimmt ſo innig und harmoniſch zuſammen, daß man innerlich froh und ſelig im Herzen wird, wenn man es im Anſchauen auf ſich einwirken läßt." Bei der Carl-Müller-Ausſtellung fiel das Bild wegen ſeiner wunderbaren Farbenwirkung, die der Leuchtkraft der beſten Gemälde der Quatrocentiſten gleichkommt, allgemein auf.

Zwei Mal ſollte der Künſtler in dieſem Zeitraum öffentlich auftreten, das eine Mal bei einer feſtlichen, das andere Mal bei einer traurigen Veranlaſſung. Eine der glänzendſten Künſtlerverſammlungen auf deutſchem Boden iſt die im Sommer 1861 abgehaltene, die mit der zweiten allgemeinen deutſchen und hiſtoriſchen Kunſtausſtellung und der Einweihung

Christus und die Jünger in Emaus.

Oelgemälde in der St. Remigiuskirche in Bonn. 1884—1889.
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Hände-Studien.

Oben: Zum Jesusknaben in dem Oelgemälde „Der hl. Joseph und der Jesusknabe".
In der Mitte: Hand Christi, das Brod haltend. Unten: Hand des Jüngers.
Beide Studien zu dem Oelgemälde „Christus und die Jünger zu Emaus".
Nach den Original-Kreidezeichnungen.

des Wallraf-Richartz-Museums verbunden war. Eifrig bemühte er sich für das Zustandekommen der Ausstellung, auf der auch sein Bild „Maria und Elisabeth“ erschien; erschwert war das schließlich glänzende Gelingen, trotz der ersten allgemeinen im Münchener Glaspalast 1858, dadurch, daß ein Theil des Comité's in Düsseldorf, ein Theil in Köln wohnte. Carl Müller eröffnete als Vertreter des Hauptvorstandes — Director Bendemann war erkrankt — die Eröffnungs-Sitzung, an der Cardinal Geissel theilnahm; später erschien auch der Cultusminister v. Bethmann-Hollweg. „Bin ich auch in anderer Sprache, als der der Farbe, ungeübt,“ begann Carl Müller, „so gibt mir doch die Bedeutung dieser Feier Muth und Zuversicht.“ Nachdem er sodann den Behörden und Corporationen für ihr entgegenkommendes, opferwilliges Verhalten gedankt hatte, fuhr er fort: „Hoffen wir, daß alle diese Theilnahme, daß alle diese Mühen und Opfer reiche Frucht tragen für die immer lebendigere, immer edlere Fortentwickelung echt vaterländischer Kunst, daß das erhabene Ziel aller künstlerischen Thätigkeit immer klarer unserm geschärften Blicke vorschwebe.

„Der große, für das Völkerleben so wichtige Beruf der bildenden Kunst, auf welchem Gebiete sie sich auch bewege, ist kein geringerer, als: durch die Veredelung des menschlichen Herzens die ewige Schönheit, die ewige Liebe zu verherrlichen.

„Darum ist diese wundervolle Tochter des Himmels, die mit strahlender Schönheit und Anmuth bezaubernd unsern Geist und unsere Sinne umfängt, zu uns herniedergestiegen, darum redet sie die ihr allein eigenthümliche, geheimnißvolle Sprache, mit der sie, voll Zartheit, in die tiefsten Tiefen des Gemüthes dringt. Ihr ist das Niedere, das Gemeine nach Zweck und Absicht fremd, und nie wird sie sich seiner zur Förderung wahrer Völkerbildung bedienen können. Sie soll veredeln, wie die Geschichte unwillkürlich bezeugt, indem sie die Gesittung eines jeden Volkes nach den Denkmälern seiner Kunst bemißt.“

Ganz im Sinne der Müller'schen Auffassung von den höchsten Aufgaben der Kunst sprach auch der Cultusminister: „Nicht nur der Dichter, auch der bildende Künstler ist ein Prophet, ist ein Lehrer seines Volkes, hat einen heiligen Beruf. Und möge keinen in der Stille seiner Werkstatt dieser Gedanke, dieser Geist auch nur eine Minute verlassen.“

Auch an den Verhandlungen betheiligte sich Carl Müller eifrig. Sein Vermittelungstalent trat wiederholt hervor. So erklärte bei einer heikeln Angelegenheit, wo es sich in Folge einer spontanen Entschließung des Großherzogs von Weimar um eine Auszeichnung der Künstlerschaft handelte, deren Verwendung nicht ganz leicht war, der Maler Graf Kalkreuth, Müller's Vorschlag sei der einzige, edele, richtige Ausweg,

um aus dieſem Wirrſal herauszukommen. Ein prächtiger Ausflug nach Antwerpen, wo die intimen Freunde Müller's, Guffens und Swerts, an der Spitze der belgiſchen Künſtlerſchaft die Honneurs machten, beſchloß die Feier. Die erſte Ordensverleihung für ſeine „künſtleriſchen Leiſtungen“ aus Anlaß der Kölner Ausſtellung erfolgte ein paar Wochen ſpäter [1]).

Ganz anders war die Feier geartet, bei der er ein halbes Jahr ſpäter das Rednerpult in der Akademie betrat. Am 19. März 1862 war Wilhelm von Schadow nach langem Leiden entſchlafen; am 15. April fand die ergreifende Trauerfeier in Gegenwart zahlreicher fürſtlicher Perſonen, des Beamtenthums und der Kunſtfreunde ſtatt. Der Lieblingsſchüler hielt dem Meiſter die Gedächtnißrede: „Ein reiches Leben hat geendet. Ein edeler Mann hat ſeine ſegensvolle Thätigkeit hienieden beſchloſſen, ſeine Seele ruht nun in der heißerſehnten Heimath, und ſeine ſterbliche Hülle haben wir jüngſt zur Stätte des Friedens geleitet. Getroſt harrt er dort des verklärenden Lichtes, das mit freundlichem Frühlingsgruß in die Gräber der Gerechten leuchten wird, wenn an jenem letzten der Tage der weltendurchdringende Schall der Schreckensposaune alle, die da ſchlafen, auferweckt und ruft zum Gerichte.“

In liebevoller, aber gerechter Charakteriſtik entwickelt er ein Bild des bedeutenden Mannes; die traurigen Zeiten, in denen er ſeine Schwingen zu regen begann, das Leben jenſeits der Berge mit Cornelius und Overbeck, deren Bilder er im Vorübergehen zeichnet, ſeinen Uebertritt zum Katholicismus, ſeine bewundernswerthe Organiſation der Düſſeldorfer Schule und deren Ergebniſſe. Sehr wirkungsvoll ſchloß er mit einem Gedicht, das Schadow niedergeſchrieben, als das verlöſchende Licht ſeiner Augen nur durch ärztliche Kunſt ihm wiedergegeben ward:

Zerſchmettert fühl' ich mich, die Kräfte ſchwinden,
Der Athem ſtockt, der Puls, er ſchlägt nicht mehr,
Vergebens müh' ich mich noch Licht zu finden,
Das Auge irrt gebrochen ſchon umher . . .

und das ſchließt:

Geneſung werd' ich endlich, endlich finden!

„Er hat ſie gefunden die heißerſehnte Geneſung! In dem freundlich ſtrahlenden Antlitz ſeines Heilandes, in den ſüßen Zügen der Mutter des Herrn, welche er im Drange des Bildens ſo oft mit dem Auge des Geiſtes zu ſchauen ſich bemühte, finde in jenen lichtvollen Höhen nun ſein entzückter Blick den Lohn für das, was er als Künſtler und als Menſch geſtrebt und gethan. Unter uns aber, die wir in dankbarem

[1]) Vgl. den Bericht von Michelis, Die ſechſte allgemeine Künſtler-Verſammlung uſw., Düſſeldorf 1862.

Herzen sein Andenken bewahren, weile sein Geist für und für, auf daß wir, jeder in seiner Weise, aber alle aus lauterm Herzen pflegen unsere Kunst zum Lobe des Allerhöchsten."

Der Verlust Schadow's war auch für die Düsseldorfer christliche Schule ein schwer zu ersetzender, nicht in Folge seiner künstlerischen Leistungen auf religiösem Gebiet, sondern wegen seiner bedeutenden Persönlichkeit und autoritativen Stellung.

V. Die letzte Arbeitszeit. Leitung der Düsseldorfer Akademie.

(1870—1893.)

Das Jahr 1867 hatte an Bitternissen außergewöhnlich reich für Carl Müller begonnen: Im letzten Augenblick hatte sich das große Bonner Project zerschlagen, und zur selben Zeit mußte er erkennen, daß in Marseille auf gütlichem Wege nichts zu erreichen war; zu alledem wurde seine einzige geliebte Schwester von wiederholten Schlaganfällen getroffen, die sie an den Rand des Grabes brachten und dauernd hülflos machten. Er sollte stets um sie sein, sollte trösten, wo er selbst des Trostes so sehr bedurfte. Sobald ihr Zustand es erlaubte und die Verhältnisse es gestatteten, eilte er hinaus in Gottes schöne Welt, um die verlorene innere Ruhe und Gleichmäßigkeit wiederzugewinnen. Seiner Stimmung entsprach die Inangriffnahme einer „Pietas"; er vollendete die ergreifende Zeichnung noch im selben Jahre. Sie ist als Rundbild gedacht. Die sitzende Maria und der stehende Johannes halten den Leichnam des Herrn. In der Folge änderte er sie um: Johannes, der auf der ersten Zeichnung mit einer Hand das Gesicht bedeckt, erscheint hier mit dem Beschauer zugewandtem Gesicht. Dieser Carton wurde nicht ausgeführt; beim Akademie-Brande 1872 wurde er beschädigt.

Da kam im Winter und im kommenden Frühjahr für ihn eine entscheidende Wendung in seinem Leben: er verlobte und vermählte sich mit Louise Lenné, einer Tochter des Erbauers des Bades Neuenahr und Großnichte des berühmten Generalgartendirectors unter Friedrich Wilhelm IV. Die angenehmen Verhältnisse einer glücklichen Häuslichkeit, die er so lange entbehrt hatte, die Geburt seines Töchterleins, wirkten erfrischend und fördernd auf seine Schaffenskraft, die für Monate erlahmt war. So sehen wir ihn denn bis in's hohe Alter hinein, wo die meisten den Pinsel aus der ermatteten Hand legen, in frischestem, fröhlichstem Schaffen, und was wichtiger ist, nicht bloß seine productive,

auch seine künstlerische Kraft hat noch zugenommen, je mehr er sich den Siebzigern nähert und darüber hinaus kommt. Erst jetzt entstehen die Bilder: „Die h. Familie", „Immaculata Conceptio", „Anna mit Maria", „Joseph mit dem Jesusknaben", „Hl. Nacht", „Jünger zu Emaus", die wohl für alle Zeiten zum klassischen Bilderschatz der deutschen religiösen Kunst gehören werden.

Hatte er schon stets mit den einfachsten Mitteln gearbeitet und große Wirkungen erzielt: hier ist man geradezu erstaunt über das, was der Künstler mit einer, zwei, drei Figuren erreicht; er schafft Typen, ich erinnere nur an „Anna und Maria", die, einmal gesehen, für immer im Gedächtniß haften bleiben. Welche Fülle tiefinnerlichen Lebens liegt nicht in den Personen des Mittelbildes der „Jünger zu Emaus"! Der Form des Rundbildes, die er zunächst bei der Breslauer „Maria und Elisabeth" und der „h. Familie bei der Arbeit" angewandt, bleibt er in den beiden berühmtesten Schöpfungen, der „hl. Familie" und der „hl. Nacht", treu. Ein guter Theil ihrer so überaus harmonischen Wirkung verdanken diese vier Bilder entschieden ihrer Form: denn indem alle Figuren und Motive von der Kreislinie zusammengefaßt sind und sich gegen sie abschließen, aber nach der Mitte zu sich öffnen, lenken sie den betrachtenden Blick wie von selbst auf die vornehmste Person des Bildes, also hier das Christuskind, die den Mittelpunkt einnimmt und auch durch die Beleuchtung, wie in der „hl. Nacht", das Gemälde beherrscht, da diese von ihr aus nach der Peripherie hin an Lebhaftigkeit gleichmäßig abnimmt.

Auf das beglückende Schaffen der letzten Periode, die ein Vierteljahrhundert dauert, haben drei Umstände fördernd gewirkt: seine Beziehungen zur Photographischen Gesellschaft, zum Lord Bute und zur Remigiuskirche in Bonn.

Bis zu Anfang der siebziger Jahre war die Photographie wohl schon für Reproduction von Kunstwerken verwandt worden, aber die gewaltige Bedeutung, die sie in Folge ihrer vervollkommneten Technik für die Kunst jetzt besitzt, kannte und ahnte man bis dahin noch nicht. Man darf auch nach dieser Richtung hin Carl Müller's Zeichnung „Die hl. Familie" eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beimessen. Ihre Anfänge reichen in das Jahr 1868 zurück; die Hauptarbeit an dem Carton geschah jedoch erst im Winter 1869/70. Ein americanischer Kunsthändler hatte ihn erworben, doch gestattet, daß die Photographische Gesellschaft in Berlin das Bild in ihren Verlag übernahm. Sie wollte damit die neue Publicationsreihe religiöser Bilder beginnen. Nie ward wohl ein Unternehmen glücklicher begonnen: 1872 begann das Bild seinen Siegeszug in die Welt. Ein Kunsthändler, der damals als

Commis in einer americanischen Kunsthandlung sich befand, erzählte mir mit kaufmännischer Begeisterung, wie ganze Ballen mit der Photographie des Bildes von Carl Müller Tag für Tag hinausgewandert seien in die weiten Gebiete der Union. Nicht geringer war die Verbreitung in Deutschland. Abgesehen von Raphael's „Sixtina" dürfte es momentan kein verbreiteteres religiöses Bild geben; selbst in Asien und Africa begegnet man ihm. Auch der Unterschied der Confession hört vor ihm auf. Ich möchte glauben, daß es in Deutschland ebenso viel in evangelischen, wie in katholischen Familien verbreitet ist. Auch künstlerisch ist die „hl. Familie" zahlreich „nachgemalt" worden; wiederholt begegnete der Meister auf seinen Reisen unberechtigten Copieen in Kirchen und in den Läden, die oft zu hohen Preisen losgeschlagen wurden. Große Freude machte es ihm, als er eine freilich nicht sehr glückliche Copie auf dem Hochaltar eines Klösterchens im Muottathale antraf. Der begleitenden Nonne klar zu machen, daß das nach einem Bilde von ihm sei, war nicht möglich, da sie bei ihrer Ansicht beharrt, daß „das Bild nü" sei.

Seitdem hat die Photographische Gesellschaft alle neuen Schöpfungen des Künstlers verlegt. Sie hat sogar für sich von ihm ausführliche Cartons für den photographischen Verlag zeichnen lassen. Haben die andern Werke auch nicht die enthusiastische Aufnahme der „hl. Familie" gefunden, so war doch auch bei ihnen die Verbreitung eine außergewöhnliche, und auch jetzt wandern noch alljährlich Tausende von Photographieen Carl Müller'scher Werke in die Welt.

Die Composition der „hl. Familie" ist von größter Einfachheit. In einer anmuthigen Gebirgslandschaft hält die hl. Familie Rast. Im Vordergrunde rechts hat sich Maria auf einen Stein niedergelassen, das im Profil erscheinende holde Antlitz zu dem göttlichen Kinde herabbiegend, das voll hohen Ernstes gen Himmel schauend auf ihrem Schooße sitzt. Hinter Mutter und Kind steht der hl. Joseph, ebenfalls in den Anblick des letztern versunken, eine edele, männlich kraftvolle Erscheinung, wie sie der Künstler im Gegensatz zu den meisten Künstlern früherer Zeit darzustellen liebte. Links von Maria kniet ein Engel, der auf einem Saiteninstrument eine fromme Weise aufspielt und auch seinerseits durch Blick und Haltung dazu beiträgt, das Christuskind als den geistigen Mittelpunkt der Gruppe hervorzuheben. Was genial an dem Bilde ist und was auch hervorragende Künstler zur Bewunderung hingerissen, ist der großartig einfache Aufbau, die klassische Durchbildung der Körperformen und der Gewandung, die den höchsten Anforderungen des idealen Stiles gerecht wird; was aber den Laien und vor allem die gläubige Volksseele zu ihm hinzieht, ist das tief religiöse Gefühl, das aus jedem

Zuge des Bildes ſpricht. Gewiß, es iſt ein religiöſes Genrebild, kein excluſiv kirchliches Bild. Es iſt die idealſte Verkörperung des religiöſen Familienlebens in der hl. Familie, alſo etwas mehr als „ein liebenswürdiges Genreſtück, ein echtes Bild häuslichen Glückes", welches P. Jungmann[1]) aus ihm gemacht hat. Mit welchem Verſtändniß er das Bild beurtheilt, geht wohl am beſten daraus hervor, daß er den hl. Joſeph zu einem „edlen Orientalen" machte, während aus dem prächtigen Kopfe die echt germaniſchen Züge des durchgeiſtigten Kopfes von Deger uns entgegentreten; daß er die Mutter vielleicht „eingeſchlummert" ſein, den Gemahl in Bewunderung und ſtiller Freude „auf die ſchöne Gruppe" niederſchauen läßt! Ob er das Bild jemals genau betrachtet hat? Unglaublich aber iſt es, daß er die religiöſen Bilder eines Carl Müller neben die büßende Magdalena Correggio's ſtellt!

Der Künſtler hat die Zeichnung der hl. Familie nochmals wiederholt und hat ſie im Jahre 1870 ff. (neben einer „Madonna von Lourdes" für ein Lütticher Frauenkloſter) auch gemalt. Das Bild kam 1876 durch den Kunſthändler Conzen in die Galerie des Lord of Bute, eines der reichſten ſchottiſchen Magnaten, in London. Der Lord beſaß eine herrliche Galerie alter Meiſter, in denen Rafael, Andrea del Sarto, Correggio und Velasquez vertreten ſind, und er ſammelte jetzt für eine Galerie moderner Gemälde. Die „hl. Familie" Carl Müller's hat den Anfang dazu gemacht. „Halb London weiß es, daß der Lord Ihr Bild gekauft hat," heißt es in einem Schreiben aus dem Jahre 1876. Die Bekanntſchaft mit dieſem hervorragenden Kunſtmäcen und -Kenner ſollte erſt im folgenden Jahrzehnt von größerer Bedeutung für Carl Müller werden.

Es folgten in zeitlicher Reihenfolge: eine für einen Betſtuhl der Kölner Familie Wrede beſtimmte Jungfrau Maria, mehrere kleinere Chriſtus- und Madonnenbilder, vor allem aber die „Madonna vor der Grotte" (1876), von Kaufmann als eine Perle unter den Madonnenbildern bezeichnet, ein Werk von wunderbar harmoniſchem Linienrhythmus, das wieder ſo recht beweiſt, wie ſelbſtändig und urſprünglich die ſchöpferiſche Phantaſie des Künſtlers ſich auf dem Stoffgebiete zu bewegen weiß, auf dem er die größten Meiſter eines halben Jahrtauſends zu Vorbildern hatte, und wie weit er dabei von aller Geſuchtheit fern bleibt. Inniger iſt ſelbſt wohl nicht von Rafael das Verhältniß von Mutter und Kind, dem ſeitens der Mutter ein tiefer Zug demüthiger Verehrung beigemiſcht iſt, dargeſtellt worden. Das Bild erwarb die Nationalgalerie in Prag; es trug dem Künſtler die Ehrenmitgliedſchaft der Geſellſchaft patriotiſcher Kunſtfreunde in Böhmen ein; eine Wiederholung ging nach

[1]) Aeſthetik, Bd. II. 65. 3. Auflage. Freiburg 1886.

America, die schon für die Photographie früher hergestellte Zeichnung kam in den Kunstverein zu Münster.

Um dieselbe Zeit entstand der Gedanke zu seiner Immaculata conceptio. Mit Andreas Achenbach zusammen hatte er bei der Aufführung des Prinz von Fez durch eine Dilettantengesellschaft die lebenden Bilder gestellt. Dabei riß die Immaculata conceptio durch die Pracht der Darstellung, die wundervolle Beleuchtung, die Lieblichkeit der Darstellerin die Tausende von Besuchern zu begeisterten Beifallsäußerungen hin; allgemein war das Bedauern, daß das Bild für immer verschwinden solle. Wie ein Blitzstrahl fiel es in die Seele des Künstlers, einmal in der materialistisch angehauchten Zeit sein künstlerisches Glaubensbekenntniß abzulegen. In Kürze war die ganze Idee gefaßt, das Bild 1878 auf die Ausstellung gesandt. Ueber der dunkeln, vorne und seitwärts von Felsen umschlossenen, im Hintergrund in die unabsehbare Ferne verschwindenden Meeresfläche schwebt von Wolken umgeben der Mond, auf dem in einfachem weißen, züchtigen Gewande die Himmelskönigin mit verklärtem Antlitz und nach oben gewendetem Blick, die Arme über die Brust gekreuzt, steht, während ihr linker Fuß dem sich unter ihr krümmenden und aufbäumenden Drachen das Haupt zertritt. Die anmuthige und doch so himmlisch verklärte Gestalt der Madonna ist von einem großen runden Lichtreflex umgeben, und um diesen hellen Lichtschein schweben leichte, duftige, helle Wölkchen, gleichwie wenn nach einem schweren Gewitter die Sonne aus den dunkeln Wolken aufstiege und ringsum die Finsterniß in weißes, flockiges Gewölk verwandelte. Zahlreich sind die Darstellungen der Immaculata in der religiösen Kunst: am höchsten stehen die beiden Bilder Murillo's im Museo del Prado in Madrid und im Louvre in Paris. Weder in der technischen Vollendung, noch in der Auffassung steht das moderne Bild ihm nach. Es fand neben vereinzelten Angriffen begeisterte Bewunderer, und nicht bloß in katholischen Kreisen. In Versen und Prosa strömten die Kritiken dem Autor zu. Besondere Freude machte ihm das aus Berlin kommende Gedicht eines Unbekannten. „Es liegt in den wenigen Versen," schreibt er an einen Freund, „welche der Unbekannte mir gesandt hat, eine solche Fülle von Gedanken und so viel Tröstliches, wie es gerade der Situation entspricht, in der ich mich befinde, daß ich dem Manne dafür von Herzen dankbar bin." Wie oft ist das Bild in den letzten 20 Jahren nicht Gegenstand der Predigt geworden! Einer der berühmtesten englischen Kanzelredner bezeichnete es als eine viel mächtigere Predigt, als sie jemals ein Geistlicher zu halten im Stande sei.

Trotzdem fand das Bild jahrelang keinen Käufer. Der hohe Preis schreckte ab; verschleudern wollte Carl Müller das ihm an's Herz ge-

wachſene Werk nicht. Die Berliner Nationalgalerie lehnte ab, obwohl der Miniſter ihm früher den Wunſch geäußert, ihn „durch ein vorzügliches Bild auf der Nationalgalerie vertreten zu ſehen“. Cardinal Manning gehörte zur Zeit der Ausſtellung zu den eifrigſten Beſuchern der engliſchen Kunſthandlung, die das Bild in Verwahr hatte, aber ſo hoch er es ſchätzte, erklärte er, würde er doch niemals den Ankauf dieſes oder irgend eines andern Bildes ſeinen reichen Freunden empfehlen. „Wer Geld übrig hat, ſoll es an die Armen geben.“ Gewiß hatten ſich ſeit der Zeit Wiſeman's die Zeiten geändert, aber auch die Perſonen. Eine Zeit lang wollte es der Herzog von Norfolk erwerben, endlich ging es in den Beſitz des Lord Bute über.

Schon vorher hatte Lord Bute die „hl. Nacht“ beſtellt; ſie iſt neben der hl. Familie wohl die berühmteſte Arbeit Müller's, ſteht als Kunſtwerk aber höher als ſie. Schon zu Anfang der achtziger Jahre hatte er für die Photographiſche Geſellſchaft die große, vollſtändig durchgeführte Zeichnung vollendet. Ein bekannter Kunſtkritiker nannte ſie ein „Muſterwerk“, ein zweifelloſes Kunſtwerk, das in meiſterhafter Form ſeinen Inhalt erſchöpft. Hochintereſſant iſt es, wie Müller den Lichteffect um das Kind wirkſam herſtellt, ohne aus der Strenge der zeichnenden Mittel in den coloriſtiſchen Effect zu fallen.

In den Jahren 1886—1889 entſtand das Oelgemälde. Die Beurtheilung eines verſtändnißvollen Anhängers der modernen Richtung enthält ſo viele treffende Bemerkungen über den Künſtler, daß ich ſie in den Hauptſätzen hier folgen laſſe[1]): „Carl Müller hat bei der Wahrung der künſtleriſchen Ueberzeugungen, deren letzter Vertreter er iſt, die fortſchreitende Entwickelung der Kunſt des Farbenvortrags nicht überſehen. So ſtehen wir vor einem Werke, das ſich zwar im weſentlichen von der Art der in den letzten Jahren zu neuem Aufſchwunge gelangten Bilder aus der chriſtlichen Geſchichte unterſcheidet, das aber von jenen bei allem Wandel künſtleriſcher Anſchauungen den unwandelbaren Kern aller Kunſt bildenden Beſtandtheilen ſo vieles und ſo Bedeutendes enthält, daß man vor einem Meiſterwerke deutſcher Kunſt ſteht, dem wir eine weitgehende Bedeutung in dem Geſammtbilde der Düſſeldorfer Schule zumeſſen. In einem Stallgewölbe von wuchtigem Bau, das im Hintergrunde den obern Halbkreis eines Thorbogens offen läßt, während der untere Theil durch Bretter verſchloſſen iſt, iſt in magiſchem Lichte Maria über das Kindlein gebeugt, das lächelnd mit munterm Blicke der dunkeln Augen ihr die Händchen entgegenſtreckt. Hinter ihr und vor den überlieferungsmäßigen Thieren,

[1]) „Köln. Zeitung“, 16. Auguſt 1889.

dem Ochslein und dem Eselein, steht Joseph, eine hagere, aber milde Gestalt, in jüngern Mannesjahren aufgefaßt, als sonst meist geschieht. Um eine Säule herum ordnet sich die Gruppe der Hirten, in welcher der Künstler alle menschlichen Altersstufen verkörpert. Ein silberhaariger Greis mit wallendem Barte, vor ihm ein Knabe in kindlichem Alter, eine knospende Jungfrau, ein etwa vierzehnjähriger Junge, der, die Säule umfassend, aus erhöhter Stellung zum Kinde herabblickt, und endlich ein Jüngling mit sprossendem Barte bilden diese Gruppe. Die einzelnen Gestalten sind weit über das Maß von idealen Andachtstypen hinaus als Individuen charakterisirt; der Jüngling und die Jungfrau sind völlig unbefangene Naturkinder. Ganz besonders reizend ist aber der kleine, dicht vor dem Jesukindlein knieende Knabe, der zwar, wie der neben ihm knieende Großvater, die Hände hübsch fromm faltet, aber im lächelnden Mund und den munter freundlichen Augen bekundet, daß er nicht so sehr die Erhabenheit des Vorganges begreift, als kindliche Freude über das niedliche Wesen des Neugeborenen empfindet. Maria ist in dem typischen rosenfarbenen Gewande mit blauem Oberkleide dargestellt, das ebenfalls überlieferungsmäßige weiße Kopftuch ist vom Haupte herabgeglitten und legt sich in malerischem Faltenwurfe breit um Hals und Schultern. In den Zügen des ovalen, überaus zarten Gesichtes und dem schwärmerischen Ausdrucke desselben ist der nazarenische Begriff der holdseligsten Jungfrau festgehalten, wie ja auch der architektonische Aufbau des Stalles mit dem offenen Halbrund, die Gruppenbildung der Hirten die Absicht eines Idealstils der Composition ausprägen. Jede einzelne Figur des Bildes ist in allen ihren Einzelheiten, vor allem aber in der Modellirung der Köpfe und Hände, in der Behandlung von Bart und Haar mit der Sorgfalt einer Miniaturmalerei in der strengsten Reinheit der Linie mit glattem, jeden Umriß, jede Hautfalte, jedes Gelenk sauber durcharbeitendem Pinsel geschaffen. Die höchste Wirkung erzielt diese eindringliche Sorgfalt in der voll beleuchteten Hauptgruppe Maria's und des Kindes, bei welcher das Licht nicht die mühsame Arbeit erleichternd jede Form nur in heller Farbe und in Schatten auflöst, sondern erst recht zu der schärfsten Ausarbeitung der feinsten Einzelheiten benutzt wird. Der Faltenwurf des herabgeglittenen Kopftuches, die kleinen Fältchen des weißen Linnens, auf welchem das Jesukindlein ruht, der Aermel Maria's, das alles erfährt durch die Wirkung von Licht und Schatten eine Verschärfung der zeichnerischen Ausdrucksmittel. Neben dieser zeichnerischen Strenge macht sich nun aber auch der Colorist geltend, der das im vollen Lichtglanze schwimmende weiße Bettlinnen virtuos dem weichern Tone des weißen Kopftuches entgegenstellt und auf dem rosenfarbenen Gewande die

feinſten Tonabſtufungen entwickelt bis zu der koſtbarſten Stelle an der Aermelöffnung, wo der zart vorgetragene Ton mit den feinen Fältchen die Natur des dünnen Gewandſtoffes kennzeichnet. Dieſer Mittelpunkt des Bildes . . . iſt für jenen Kunſtfreund, der den äſthetiſchen Reiz der eingehenden Beobachtung des »Wie« eines Bildes erſchöpfend zu genießen vermag, ein Hochgenuß, von dem er ſich nur ungern losmacht, und ſelbſt diejenigen, welche den Triumph der Technik in der kühnen, verwegenen Liſt ſehen, mit welcher ein Künſtler der Erſcheinungswelt mittels kecker Kunſtgriffe ihre Wirkungen entlockt, ſtehen in Ehrfurcht vor dieſer mühevollen Strenge, dieſem gewiſſenhaften Ernſt, mit welchem die Hand eines Greiſes ein Kunſtwerk ſchuf."

Lord of Bute war von der Ausführung ſo entzückt, daß er den Künſtler 1889 erſuchte, ihm ein neues Bild zu malen: alles andere, Wahl des Gegenſtandes, Art der Ausführung, Preisbeſtimmung, überließ er ihm. Ein anderer, deſſen künſtleriſches Gewiſſen nicht ſo zart geweſen, hätte ſich das glänzende Anerbieten nicht entgehen laſſen; Carl Müller lehnte ab, denn mittlerweile war ihm der Auftrag geworden, das große Altarbild für Bonn zu malen, das ſein letztes werden ſollte.

Seit dem Jahre 1879 hatten ſich neue künſtleriſche Beziehungen zwiſchen ihm und Bonn angeknüpft, die dies Mal den glücklichſten Verlauf nahmen. Ittenbach hatte gerade die Fertigſtellung zweier Altarbilder übernommen, zwei Gegenſtücke: Joſeph mit dem Jeſusknaben und Anna mit Maria, als der Tod ihn abrief. Carl Müller's alter Freund Reinkens und ſein kunſtbegeiſterter Kaplan Dr. van Endert gewannen ihn für die Ausführung; 1882 waren die Bilder fertiggeſtellt. Es ſind zwei der bekannteſten Bilder Carl Müller's, durch Photographie und Kupferſtich in tauſenden von Familien verbreitet. Bei beiden lenken nicht die großen Figuren, ſondern die kleinen ſofort die Aufmerkſamkeit auf ſich. Der Knabe Jeſus ſteht. Joſeph lauſcht anſcheinend mit freudigem Staunen ſeinen weisheitsvollen Worten; er weiß, welch' unvergleichlicher Himmelsſchatz ſeiner Hut anvertraut iſt. Indem er leicht ſeine Hand ſchützend um den Knaben legt, ſcheint er ausdrücken zu wollen, mit welcher Treue und Sorgfalt er dieſen koſtbaren Schatz hüten will. Das Kind Maria kniet geſenkten Blickes, die Hände über der Bruſt gekreuzt, vor der Mutter. Die holdſelige Erſcheinung in der rührenden kindlichen Anmuth iſt von unwiderſtehlichem Zauber, der noch gehoben wird durch den Gegenſatz in der Figur der Mutter Anna, die als ehrwürdige, ſchöne Matrone ſo glücklich dargeſtellt iſt. Auf dem Schooße der h. Anna liegt eine Pergamentrolle mit der Prophezeiung des Jeremias: „Et egredietur virga de radice Jesse." Der Gegenſtand der

Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter war wohl das Erlösungswerk. Von unbeschreiblicher Wirkung ist die Schönheit des Colorits.

Der greise Pfarrer war überaus glücklich im Besitze zweier solcher Schätze. Noch aber war die Ausschmückung seiner Kirche, wie er sie sich gewünscht hatte, nicht vollendet. Zunächst fehlte ein Gegenstück zu dem Ittenbach'schen Altarbilde. Sein goldenes Priester-Jubiläum stand bevor; eine leise Andeutung, daß für ihn die liebste Jubiläumsgabe ein neues Altargemälde sein würde, fiel auf fruchtbaren Boden. Freiwillige Sammlungen und ein Staatszuschuß ermöglichten bald die Bestellung. Die Farbenskizze konnte der Künstler dem freudig überraschten Greise als erstes Jubiläumsangebinde am Jubiläumstage überreichen [1]).

Van Endert war, wie auch beim letzten großen Werke, der geistige Leiter, auf dessen Urtheil Carl Müller sehr viel gab; im Herbst 1882 schlug ersterer den Gegenstand zur Behandlung vor, die Jünger zu Emaus, doch zauderte der Künstler, da er zu viel Dramatisches für ein Altarbild enthalte. Van Endert wies auf den Moment *nach* dem Erkennen hin, wo Christus, feierlich in erhabener Ruhe dastehend, das Brod des Lebens zeigt, und die Jünger auf ihren Knieen anbetend versunken sind. Schon nach Monatsfrist konnte der Künstler die erste Skizze mit folgendem Begleitwort übersenden. In dem Begleitschreiben gibt er eine klare, theilweise poesiereiche Erklärung des dreitheiligen, aber als ein Ganzes gedachten Entwurfes: in der Mitte Christus und die Jünger, an den beiden Seiten: Elisabeth und Vincenz von Paul, die Vertreter der christlichen Charitas, auf der einen, auf der andern Antonius von Padua und die h. Gertrud, letztere die Repräsentantin des beschaulichen Lebens; ersterer empfängt das Brod der himmlischen Weisheit durch das göttliche Kind. „Für mich würde nichts Störendes darin liegen, daß hier derjenige in Kindesgestalt dargestellt ist, welcher im Mittelbilde in seiner Verklärung erscheint." „Hinter der h. Gertrudis ist noch ein Profil zu sehen, und ich denke, es wird dasjenige unseres verehrten Herrn Pastors sein, was ja durch die innigen Beziehungen gerechtfertigt wäre, in welchen derselbe zu der Entstehungsgeschichte dieses Bildes in seiner Kirche steht." Sodann schließt er: „Links im landschaftlichen Hintergrunde erblickt man die Stätte der Erlösung mit den drei Kreuzen, und darunter im Schatten der Säule vielleicht den Künstler, der im Geiste dies Bild geschaut? Doch das wäre wohl zu anspruchsvoll, und so mag er auch wegbleiben und sich damit begnügen, dem lieben Gott im stillen Herzenskämmerlein sein Werk aufzuopfern, was er aufrichtig bestrebt sein würde, zu seiner alleinigen Ehre zu malen."

[1]) Vergl. den Festbericht: Das goldene Priester-Jubiläum des Herrn Dr. Wilhelm Reinkens. Bonn 1884, S. 17 f.

Aus den interessanten Bemerkungen seines geistlichen Freundes hebe ich folgende hervor: „Es hat für mein Empfinden etwas Unangemessenes, wenn der h. Antonius das Kind auf den Armen hält, wie etwa eine Mutter ihr Kind trägt (die Murillo'sche Darstellung). Auf Ihrer Skizze finde ich eine glückliche Lösung, das Kind kniend auf dem Buche, dem h. Antonius gegenüber. Wenn es möglich wäre, daß die Hand des Antonius mit dem Ausdruck der Ehrfurcht hütend sich um das Kind ausbreitete, so würde vollkommen zum Ausdruck gebracht sein, daß hier ein ganz anderes Verhältniß, als das einer Mutter zu ihrem Kinde. . . . Etwas, das mir nicht zusagt, ist das Profil hinter der h. Gertrudis. Unsere Zeit hat dafür nicht naive Einfalt genug. Einen noch Lebenden, wenn auch nur so zur Seite, den Heiligen zugesellt, sehe ich nicht gerne. Ein Lebender müßte, wenn er sich selbst auf dem Bilde sieht, ja kaum zum frommen Genuß des Bildes kommen können. Soweit ich das Empfinden des Herrn Pastors kenne, würde er selbst es, glaube ich, auch nicht gern sehen."

Der Jugendfreund des Künstlers, Leopold Kaufmann, hegte große Bedenken wegen des Christuskindes und des Weltheilandes in demselben Bilde. „Je mehr ich darüber nachdenke," schreibt er aus Berlin, „desto mehr werde ich in den Bedenken bestärkt. Ich habe hier mit manchen kunstverständigen Leuten darüber gesprochen; sie riethen alle ab."

Der Künstler prüfte; er fand in den Bemerkungen etwas Richtiges, doch schienen ihm die Bedenken nicht so groß angesichts der Schwierigkeit, wie er sagte, den h. Antonius erkennbar darzustellen. Und er blieb zuletzt bei seiner Idee, wie er überhaupt die Skizze in allen wesentlichen Punkten beibehielt, mit Ausnahme der Figur des Pfarrers, die weggelassen wurde. Mehr als fünf Jahre arbeitete er an diesem vollendetsten seiner Werke. Um den Typus des h. Vincenz von Paul genau zu treffen, reiste er, um seine Todtenmaske zu sehen, nach Paris.

Zur Würdigung des Mittelbildes[1]) muß man sich der Erzählung im Evangelium erinnern, besonders der Stellen: „Bleibe bei uns, denn es wird Abend und der Tag hat sich schon geneigt"; „Er nahm das Brod, segnete, brach es und reichte es ihnen." Wie unvergleichlich gibt das Bild die abendliche Stimmung wieder! Der scheidende Tag übergießt die Landschaft draußen mit seinem goldigen, mild-warmen Lichte, und auch der Heiland und die Jünger, die in einer weit geöffneten Halle sich niedergelassen, sind umflossen von demselben verklärenden Schein des Abendlichtes. Diese feierliche, weihevolle Stimmung entspricht ganz der erhabenen Handlung, die sich hier vollzieht. Der Heiland im weißen

[1]) Ich folge hier einer 1889 in Bonn erschienenen ausführlichen Besprechung.

Gewand, die verklärte Gestalt von leichtem Lichtschimmer umflossen, hat sich erhoben. Das Brod des Lebens hält er auf seiner Brust, gleichsam andeutend: Das ist mein Leib. Er steht bereit, seinen Jüngern dieses Brod zu reichen. Diese sind anbetend in das Geheimniß der göttlichen Liebe versunken; der jüngere von ihnen zur Rechten des Heilandes, demuthsvoll das Haupt neigend, scheint zu sprechen: Domine non sum dignus, ut intres sub tectum meum (Herr, ich bin nicht würdig); der andere, zur Linken des Heilandes, eine ehrwürdige Greisengestalt, ist in seinem Empfinden schon voraufgeeilt; in seiner sehnsüchtig aufgerichteten Haltung, in dem verlangenden, vertrauensvollen Ausdruck seines Antlitzes und seines Auges spricht sich schon aus das „Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea" (Sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund).

Nicht uninteressant ist der Vergleich mit den „Jüngern zu Emaus", die er dreißig Jahre früher gemalt hatte. Auch dort ist der Moment erfaßt, wo die Jünger den Heiland erkennen; sie erscheinen da voll dramatischer Bewegung, sind überrascht, fast erschreckt, da sie in dem vermeintlichen Fremdling mit einem Male ihren Meister wiedererkennen. Eine solche dramatische Behandlung des Gegenstandes ist bei der Bonner Darstellung vermieden. Mit feinem Verständniß hat der Meister mit Absicht einen andern Moment gewählt, der frei ist von der unruhigen Bewegung bloß äußerlicher Affecte; er ist zwar voll innerer geistiger Bewegung, aber dabei zugleich voll heiliger Ruhe. So ziemte sich die Auffassung für ein eigentliches Andachtsbild. Der Augenblick, in welchem die Jünger in unruhige Gemüthsbewegung durch das plötzliche Wiedererkennen ihres Meisters versetzt sind, ist vorüber; sie haben ihn erkannt und wissen, welch' wunderbares Geheimniß der Liebe er mit ihnen feiern will. So hat die Darstellung jene fromme Ruhe, die das Gemüth des Beschauers zu stillem Gebet einladet.

Es hat dies für das Ganze noch einen andern, nicht zu unterschätzenden Gewinn. Nachdem die Handlung ihrer individuellen, historisch beschränkten Eigenthümlichkeit entkleidet und in ihrer allgemein gültigen, dauernden Bedeutung festgehalten ist, konnte der Meister die Heiligen auf den beiden Seitenbildern in eine directe Beziehung zu dem Mittelbilde bringen und das Ganze zu einer einheitlichen Composition gestalten. Es sind einerseits der h. Antonius und die h. Gertrudis, anderseits die h. Elisabeth und der h. Vincenz von Paul. Sie sind hineingezogen in die Hauptdarstellung. Der Heiland, der sich selbst den Seinigen hingab, ist ja derselbe zu allen Zeiten, das geheimnißvolle Lebensbrod ist gegeben für alle Zeiten, und darum können auch die Heiligen auf den Seiten-

bildern in unmittelbare Beziehung gebracht werden zu dem Heiland. Mit den Jüngern beten sie an, gleich wie jene verlangen sie nach der Vereinigung mit ihm. Gerade diese Heiligen sind gewählt, die einen, weil sie eine besondere Beziehung haben zur Remigiuskirche, die andern, weil sie die Patrone von religiösen charitativen Vereinen sind, die in der Pfarrgemeinde bestehen. Allein, wie durch eine glückliche Fügung treten sie gerade in dieser Zusammenstellung in schönem Gegensatz einander gegenüber. Hier Antonius und Gertrudis, Vertreter des klösterlich-beschaulichen Lebens, dort Vincenz von Paul und Elisabeth, Repräsentanten des thätigen Lebens. Auf der einen Seite eine kräftige Gestalt mit frischen, jugendlichen Zügen, der h. Antonius, auf der andern Seite eine zarte Greisengestalt mit scharf markirtem, durchfurchtem Gesicht; hier die zarte, sehr vergeistigte Erscheinung einer Ordensschwester, die heilige Gertrudis, dort die heilige Elisabeth in der Fülle ihrer Lebenskraft. Die heilige Elisabeth, Rosen auf dem Arm und einem Armen Brod reichend, blickt hinüber nach dem Heiland. Vincenz von Paul, neben ihr knieend, hält ein armes, verlassenes Kindlein; mit seiner ganzen Gestalt strebt der Heilige zum Heiland hin; von ihm allein hat er ja jene erbarmungsvolle, hingebende Nächstenliebe, die ihn zu so außerordentlichen Werken begeisterte. Der h. Antonius von Padua hat sich vertieft in die Betrachtung des göttlichen Wortes. So erscheint ihm das göttliche Kind, das, auf dem Buche knieend, liebevoll die zarten Hände nach ihm ausstreckt und zu ihm aufblickt. Die h. Gertrudis kniet ihm zur Seite, ganz in Betrachtung versunken.

Das ist in großen Zügen der geistige Gehalt dieses ausgereiftesten Werkes von Carl Müller, das als religiöses Kunstwerk die zahlreichen Darstellungen desselben Inhalts, von Schadow bis auf Tizian zurück, hinter sich läßt. Wodurch aber das Bild so unwiderstehlich auf den Beschauer wirkt, das ist einerseits das weise Maßhalten, das, obwohl das mächtigste innere Leben durch das Ganze pulsirt, dieses Ganze doch wieder so beherrscht, daß die zarte Grenze des Schönen und Wahren nicht überschritten wird und alles falsche, unwahre Pathos ausgeschlossen bleibt; das ist anderseits das wunderbar leuchtende, so harmonische Colorit. Hier zeigt sich an einem großen Werke, welche Fortschritte Carl Müller in der coloristischen Auffassung seit den fünfziger Jahren gemacht hat. Er hat seitdem unablässig studirt, sich gemäßigt, von der neuen Richtung profitirt, und wir haben die Ergebnisse bei den voraufgehenden Werken, besonders bei der fast gleichzeitig entstandenen h. Nacht, verspürt; hier ist er durchaus auf der Höhe. Weit hinter sich läßt er die Freunde, mit denen vereint er Großes geschaffen, aber auch die moderne Richtung beugt sich vor dieser Farbenthat. „Den Christus im weißen

Gewande, von der Abendsonne beleuchtet, werde ich immer in der Erinnerung behalten," schrieb dem Künstler Prinz Georg von Preußen.

Noch fehlte der neue Hochaltar der Remigiuskirche. Des hochbetagten Pfarrers letzter Erdenwunsch war, auch diesen durch seinen Freund schmücken zu lassen. Der Opfersinn seiner Pfarrkinder ermöglichte noch im selben Jahre, 1888, die Bestellung des Bildes, obwohl im voraufgehenden Frühjahr ein furchtbarer Brand in der Minoritenkirche großen Schaden angerichtet und der Gemeinde viele Kosten verursacht hatte. Die neue Schöpfung sollte das himmlische Opfer über dem Altare, d. h. den Gottmenschen Christus in seiner gnaden- und lebenspendenden Beziehung zur Kirche als das Haupt darstellen. Durch den h. Geist befähigt er das Priester- und Hirtenamt auf Erden zur Darbringung des sichtbaren Opfers auf dem Altare, zur Verkündigung des göttlichen Wortes und zur Regierung der Kirche. Dem Künstler und seinem treuen Berather van Endert — auch Prälat Simar gab einzelne werthvolle Winke — schwebte dabei eine Art Disputa vor. Bezüglich der Gruppirung der darzustellenden Personen empfahl van Endert, rein äußerlich gefaßt, eine Dreitheilung: das Mittelbild bedeutend größer als die beiden Seitenbilder und beinahe doppelt so hoch. Die Darstellung scheide sich in eine obere und eine untere Partie; in der obern der Heiland, zur Rechten Maria, zur Linken Johannes; in der untern die Apostel. „Diese sind in vier Gruppen aufzulösen, je eine Gruppe auf jedem Seitenflügel und zwei Gruppen auf dem untern Theile des Mittelbildes rechts und links. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus müssen die Mitte der Seitenflügel bilden; da auf dem Hauptbilde der Heiland schon das Centrum ist, werden die Apostelfiguren auf demselben mehr zurücktreten, und für die Gruppirung der Apostel wird die hervorragendste Stelle ja die Mitte der beiden Flügelbilder sein. Die Apostelfürsten stehend; Petrus als Welteroberer, in der Rechten fest die Schlüssel haltend, in der Linken das Buch, das Haupt etwas nach links zum Heiland hingewandt, zum Zeichen, daß er von ihm gesandt ist und für ihn die Welt erobern will; Paulus als gottbegeisterter Verkündiger des Evangeliums, die rechte Hand frei nach unten vor sich bewegend, während er die Linke auf das Schwert stützt. Zu Petrus würde ich gesellen den Johannes und Jacobus, die Apostel, die ja auch bei der Verklärung auf Tabor und im Garten Gethsemani mit Petrus zusammen sind. Johannes, wie er horcht auf die göttliche Mittheilung, in der rechten Hand den Griffel haltend, die linke auf ein Buch legend; zur Linken des Petrus Jacobus d. Ä., der Beter, mit gefaltenen Händen knieend. Zu Paulus würde ich etwa gesellen den Matthäus und den Jacobus d. J. Matthäus, mehr forschend und betrachtend, versunken in das Studium einer auf seinen

Knieen liegenden Rolle; zur Rechten des Paulus Jacobus d. J. ſtehend, eine Briefrolle in der Hand oder einen Brief ſchreibend. Sollte für die Seitentafeln noch eine vierte Figur wünſchenswerth ſein, ſo könnte hinter Petrus Marcus als Begleiter des Petrus, ebenſo hinter Paulus Lucas als Begleiter des Paulus herausſchauen. Auf dem Mittelbilde in der obern Partie Jeſus Chriſtus als der ewige Hoheprieſter, die Hände ausbreitend und ſeine Wundmale weiſend. Zu ſeinen Füßen gegen den untern Theil des Bildes hin das Lamm. Zur Rechten des Heilandes Maria, fürbittend die gefalteten Hände erhebend zum Heilande hin; zur Linken Johannes, vielleicht mit der Linken hinab auf das Lamm, mit der Rechten auf den Heiland deutend. In dem untern Bilde ſind die übrigen Apoſtel in zwei Gruppen rechts und links anzuordnen. Eine paſſende Mitte für die linke Gruppe wohl Andreas, der das Kreuzesholz umfaßt hält; rechts und links neben ihm Simon und Judas Thaddäus, auf der andern Seite die übrigen Apoſtel zuſammen gruppirt."

Es iſt intereſſant, zu ſehen, wie viel der Künſtler hiervon in ſeine Skizze übernommen, wie manches er geändert hat. Der obere Theil des Mittelbildes ſtimmt, abgeſehen von ſofort auffallenden Verſchiedenheiten — ſo iſt das Lamm nicht vorhanden, Maria weist, zum Sohne aufblickend, mit beiden Händen auf die unten Verſammelten hin, Johannes weist letztere auf Chriſtus —, mit den Vorſchlägen. Auch die Viertheilung der Apoſtelgruppe iſt geblieben, aber ſonſt iſt die Vertheilung eine völlig andere in Folge der Stellung der beiden Apoſtelfürſten. Als Mittelpunkt des untern Theiles erſcheint in der Skizze das Kreuz. In den erſten Vorſchlägen fehlte noch die ſichtbare Verbindung zwiſchen der obern und untern Partie. Als ſolche war zunächſt der h. Geiſt genannt in Geſtalt einer Taube, wie in der Disputa, das Opfer herniederund emportragend. Der Künſtler pflanzte als ſichtbares Bindeglied das Kreuz auf, das bis zum Gewölke des obern Theiles der Darſtellung emporſteigt. „Das Kreuz," ſchreibt er, „welches allein ſchon dem Beſchauer die ganze Bedeutung des Leidens des Herrn zum Bewußtſein bringt. Das Kreuz, welches ja auch, wie Thomas a Kempis ſo ſchön ſagt, am jüngſten Tage ſtrahlend am Himmel erſcheinen wird. Ich glaube, es geſtaltet ſich glücklich, daß der h. Geiſt mit ſeiner ſiebenfachen Strahlenaureole, unter welcher Sie ſich die heilige Hoſtie denken mögen, ungefähr in der Kreismitte erſcheint, umgeben von drei Cherubimköpfen mit je ſechs Flügeln, gleichſam auf die Dreizahl der göttlichen Perſon hindeutend. Schließlich habe ich nicht widerſtehen können, noch eine Lücke des ganzen Gedankens auszufüllen. Wenn unſere Erlöſung ohne alle Frage ein Werk der Gnade iſt, ſo gehört doch auch unſerſeits die Mitwirkung dazu, damit die Erlöſung eintrete. Und ſo bin ich dazu gekommen, in

Studie zu dem Christuskinde
in dem Oelgemälde „Die heilige Familie". **1871—1873.**
Letzteres im Besitze des Lord Bute, die Studie im Besitze der Wittwe des Künstlers.

Studie zu einem Hirtenknaben in „Die heilige Nacht".
Oelgemälde, im Besitze des Lord Bute. **1886—1889.**
Die Studie im Besitze der Frau Professor Finke, Münster i. W.

Nachgelassener Carton für die St. Remigiuskir

9—1893. *Im Besitze der Wittwe des Künstlers*

Apostelköpfe.

Studie zum Carton „Die Kirche". **1889—1893.** Nach der Original-Kreidezeichnung.
Im Besitze der Wittwe des Künstlers.

den Seitenbildern unter den Wolken, etwas in der Ferne gedacht, einige Engel mit dem Spruchband anzubringen, welche das Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis ſingen. Mir will ſcheinen, daß (durch dieſe Hinzufügung) innerlich und geiſtig, ſowie künſtleriſch der Liniengeſtaltung nach ein organiſcher Zuſammenhang des obern Theils der Compoſition mit dem untern für den Beſchauer in angenehmer und verſtändlicher Weiſe hergeſtellt iſt."

Durch das Kreuz war die Mitte des untern Theils geſchaffen. So erſchienen denn auch an beiden Seiten deſſelben die Apoſtelfürſten — Petrus etwas größer in der Figur als Nachfolger Chriſti und Haupt der Chriſtenheit; um ſie gruppiren ſich je vier Figuren, der Engel hinter Matthäus auch als ſolche gerechnet. Hier bilden Johannes und Matthäus, auf dem Seitenflügel neben je drei andern Apoſteln und Apoſtelſchülern Marcus und Lucas, die Endpunkte. Im ganzen zählt der untere Theil 17 Figuren: neben den Apoſteln die Evangeliſten Marcus und Lucas, Paulus und Barnabas, ſowie der erſte Blutzeuge Stephanus.

Schon in dieſer Skizze herrſcht ein warmes, kräftiges Leben und doch eine heilige Ruhe, eine Freiheit der Bewegung in den Figuren und doch eine ſtreng prieſterliche Gemeſſenheit, wie ſie für die heilige Stätte paßt. Vor allem war die Gruppirung unübertrefflich; alle Gruppen verbinden und löſen ſich harmoniſch; jede Figur kommt, trotz des beſchränkten Raumes, voll zur Geltung.

Der Künſtler ſtellte ſie in den erſten drei Monaten 1889 ſo weit fertig, daß auch die meiſten Köpfe charakteriſirt waren. Hocherfreut ſchrieb ihm der bald achtzigjährige Pfarrer über die Schönheit der Skizze, „deren Ausführung hoffentlich eine Krone auf Ihr künſtleriſches Schaffen ſetzen wird . . . Einſt noch lange, lange nach uns wird Ihr neues monumentales Hochaltarbild Gott verherrlichen und zahlloſe Gläubige erfreuen, erheben und erbauen. Gebe Gott, daß ich's mit Ihnen vollendet ſchauen möge!"

Das letztere ſollte dem edlen Greiſe und auch dem Künſtler nicht mehr beſchieden ſein. Vier Jahre lang arbeitete Carl Müller an dem großen Carton, allerdings mit größern Unterbrechungen. Zuweilen zeigten ſich die Beſchwerden des Alters; dann machte er im Frühjahre 1892 mit ſeiner Familie und ſeinem liebſten Jugendfreunde Leopold Kaufmann ſeine dritte Reiſe zum Süden; gerade fünfzig Jahre, nachdem er Italien zum erſten Male verlaſſen, zwanzig, nachdem er es zum letzten Mal geſehen. Das Gefühl deſſen, was er in dem halben Jahrhundert mit Gottes Hülfe geleiſtet und erreicht hatte, beherrſchte und beglückte ihn ſo, daß ſo manche traurige Wandlungen, die ſonſt dem

alten Rompilger in's Auge fallen, spurlos an ihm vorüber gingen. Konnte er doch jetzt am Ende seiner Tage noch einmal wieder an den höchsten Leistungen aller Kunst sich erfreuen. Stunden lang saß er vor Rafael's Werken und genoß sie mit der Frische eines Jünglings. Heimgekehrt, schuf er unter dem frischen Eindruck des Gesehenen noch ein volles Jahr. Am 6. August 1893 schloß er mit dem letzten Strich an dem nunmehr vollendeten Carton seine beinahe sechszigjährige Künstlerthätigkeit [1]).

Beinahe ein Menschenalter liegt zwischen der Vollendung des Cartons von Marseille und des letzten. Große Umwälzungen hatten sich auf dem Gebiete der Malerei vollzogen; neue Schulen und Malweisen erhoben sich mit zudringlicher Macht. Ganz sind ihre wirklichen Errungenschaften nicht an dem Bonner Carton vorüber gegangen. Carl Müller hatte dem Realismus nachgegeben, so weit er ihn für seine Zwecke dienlich hielt. Figuren wie Thomas, Lucas sind mitten aus dem Leben gegriffen. Stärker noch zeigt sich der Unterschied in der Kraft der Darstellung. Wer in Carl Müller nur den Maler idealster Frauenschönheit gesehen hat, wird erstaunt vor diesen machtvollen, wuchtigen Männergestalten stehen, von denen ein paar an ähnliche Typen von Albrecht Dürer und Cornelius erinnern. Gewiß, ein wenig mehr Ueberlegung, etwas weniger Jugendfrische, wie sie im Marseiller Carton überquellt, zeigt der letzte; doch glaube ich, kaum zum Schaden des Werkes.

Das künstlerische Schaffen Carl Müller's in seiner letzten Periode zeigt ein erfreuliches Bild einer aufsteigenden Linie: er schloß ab in ungeschwächter Kraft mit dem Höchsten. Auch sein Lebensabend war ein freundlicher, wenn auch düstere Wolken hier und da nicht fehlten. Die religiösen Wirren der siebziger Jahre ergriffen so feinfühlige Geister wie Deger und Carl Müller mit doppelter Gewalt. Auch die vielfach gewollte Zurückdrängung der von ihm vertretenen Kunstrichtung that ihm weh. Um so wohlthuender war ihm die Anerkennung, die ihm und seinen Freunden von einigen Mitgliedern des preußischen Königshauses in erhebender Weise gezollt wurde. In den Düsseldorfer Kaisertagen des Jahres 1877 (im September) besuchte, wie Kronprinz Friedrich Wilhelm, so auch die Kaiserin Augusta die Ateliers der vier befreundeten Künstler, Deger, der Gebrüder Müller und Ittenbach. Nach eingehender Be-

[1]) Testamentarisch hat der Künstler bestimmt, daß im Falle seines Todes sein Neffe, der bekannte Historienmaler Franz Müller, der zweitälteste Sohn von Andreas Müller, geb. 1843, mit der Fertigstellung des Bildes betraut werden sollte. Von ihm stammen außer einer größern Zahl kleinerer — auch Genre-Bilder — das Herz-Jesu-Bild im Dom zu Münster, die Altarbilder in der Kirche zu Hüls, ein sehr verbreitetes Martinusbild und Gemälde in der Kapelle des Herrn von der Kettenburg.

sichtigung hielt sie in Gegenwart der Fürstin Hohenzollern und des dienstthuenden Kammerherrn von Eynatten eine längere bedeutungsvolle Anrede an die Vier, worin sie sie aufforderte, die Fahne der christlichen Kunst hoch zu halten, weiterhin in dem Geiste zu wirken, dem ihre bisherigen Schöpfungen Weltruhm verdankten. Allem Anscheine nach war dieses Auftreten der hohen Frau ein wohl überlegtes, dessen es für die Nächstbetheiligten nicht, wohl aber für gewisse künstlerische Kreise bedurfte. Hat sie doch auch abgelehnt, eine Ausstellung zu besuchen, die ihrem Tactgefühl und ihrem Schönheitssinn nicht entsprach [1]).

Es war das letzte gemeinsame Auftreten der Vier. Der Tod Ittenbach's zu Ende 1879 riß die erste Lücke in den Freundeskreis; bewegten Gemüthes stand der Jüngere am Sarge des Freundes, „mit dem er ein gut Stück Leben gemeinsam durchwandert hatte". Kaum anderthalb Jahre später raubte ein Schlaganfall seinem Bruder Andreas Sprache und Bewegung; erst nach beinahe zehnjährigem Leiden erlöste ihn 1890 der Tod. Besonders riß aber das Hinscheiden des edlen Deger am 27. Januar 1885 eine tiefe, nie mehr auszufüllende Lücke in sein Künstlerdasein. Wie dem geliebten Meister Schadow, so erwies er auch dem Freunde den letzten Liebesdienst: am 15. März hielt er auf ihn eine ergreifende Gedächtnißrede.

Anfangs hatte er sich aus Furcht, daß ihm die „Befähigung, einen so dankbaren und nutzbringenden Stoff genügend zu bewältigen", fehle, dem Drängen seiner Collegen gegenüber ablehnend gehalten, wenn er sich auch herzlich darüber freute, „daß an unserer Anstalt das Bedürfniß hervorgetreten ist, einem ideal angelegten und nur nach dem Höchsten in der Kunst strebenden Künstler die gebührende Ehre zu erweisen und ihn als Vorbild höherer Bestrebungen hinzustellen und zu feiern"; endlich willigte er ein.

Die auch im Druck vorliegende Rede [2]) ist an manchen Stellen eine glänzende Apologie der von Deger und den Freunden vertretenen Kunstrichtung; zahlreiche Stellen dürfen ohne weiteres auf den Redner selbst

---

[1]) Der Entwurf einer an die Kaiserin zu richtenden Dankadresse liegt mir vor. In demselben heißt es u. a.: „Wir sind ganz erfüllt von dem Gefühle, daß unsere erhabene Landesmutter den bisherigen Bestrebungen für die christliche Kunst mit wärmster Theilnahme gefolgt ist. Es wird dieses eine mächtige Stütze in unserm schwierigen Berufe sein und unser ferneres Leben stärkend begleiten. Vor allem aber möchten wir des Eindruckes Erwähnung thun, den Ihre Kaiserliche Majestät in uns hervorgerufen, als Allerhöchstdieselbe so rührende Worte an uns richtete. Diese werden uns unvergeßlich bleiben; wir werden sicherlich treu verharren in dem, was Ihre Kaiserliche Majestät so inhaltsschwer bezeichneten und welches wir das Glück haben, in der Kunst als das Höchste zu erkennen: — Gott dem Herrn durch dieselbe zu dienen und die Mitmenschen zu erbauen."

[2]) Akademische Feier zum Andenken an Ernst Deger. Düsseldorf, 1885.

angewendet werden, so alles, was er über das innere religiöse Leben Deger's in so ergreifenden Zügen vorführt. Die Feier erhielt dadurch noch eine größere Bedeutung, daß der Vertreter des Cultusministers erklärte, daß Deger's „edle Kunstrichtung die vollste Anerkennung und Nachahmung verdiene", und die Hoffnung aussprach, „daß sein Geist mit uns fortlebe".

Freilich, wenn er dann mit der Erwartung schloß, daß „die gegenwärtig in der hiesigen Akademie wirkenden Kräfte die Gewähr böten, daß seine Künstlerbestrebungen erhalten blieben", so hatte dieser Satz doch nur in beschränkter Weise seine Richtigkeit. In der Auffassung der Kunst, wie sie die Remagener Vier seit beinahe einem halben Jahrhundert verfochten hatten, war Carl Müller allein arbeitend übrig geblieben.

Stand so auf künstlerischem Gebiete Carl Müller allein, so war er kurz vorher innerhalb des Lehrercollegiums den einzelnen, zum Theil langjährigen Genossen dadurch näher gekommen, daß er seit Mai 1883 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Das mehrmalige einstimmige Votum des Professorencollegiums hatte ihn als den würdigsten und fähigsten für dieses Amt bezeichnet. Gerade zehn Jahre lang hat er die akademischen Angelegenheiten geleitet. Im einzelnen seine amtliche Thätigkeit, seine Einwirkung auf das geistige Leben in der Akademie zu schildern, ist hier nicht am Orte und auch noch nicht an der Zeit. Nur zwei Sätze mögen hier zur Charakteristik seiner directorialen Thätigkeit folgen. Auf die Todesnachricht schrieb der Berufenste unter seinen Collegen die schönen Worte: „Ich bin eins mit meinen Collegen in der Bewunderung seiner herrlichen persönlichen Eigenschaften, seiner Liebe zur Kunst, seiner Hingabe und seines Eifers für alles Edele und Große. Er wird uns als leuchtendes Vorbild gelten, so lange wir leben, und es bleibt uns eine erhebende Genugthuung, mit ihm zusammen gewirkt zu haben". Und in der Gedächtnißrede auf ihn heißt es: „Als Vorsitzender der Akademie überwand er durch Umsicht, Gerechtigkeit und liebenswürdige Geduld manche Schwierigkeit und gewann das Vertrauen und die Achtung auch derer, die ihm eben erst näher traten. Nicht genug zu rühmen, nicht dankbar genug ist es anzuerkennen, daß er mit der größten Selbstlosigkeit das eigene künstlerische Schaffen den Forderungen des Dienstes nachsetzte: gewiß hätte er sein letztes Werk wenn nicht vollendet, so doch weiter gefördert, hätte er nicht immer seine Zeit und seine Kraft den Geschäften zuliebe dem Wunsche seines Herzens entzogen".

Der letzte Satz ist nur zu wahr! Das Bonner Altarwerk wäre unzweifelhaft fertig geworden, wenn er nicht die Leitung beibehalten

hätte. Wiederholt hat er deshalb um Enthebung von seinem Amte, auch unter Hinweis auf das nahende Alter, nachgesucht; der Wunsch der Vorgesetzten war für ihn Gebot. Er sah es als eine Pflicht an, auf dem Posten auszuharren, auf dem man ihn höhern Ortes für unentbehrlich hielt.

An Auszeichnungen und Anerkennungen hat es ihm in den letzten Decennien nicht gefehlt; die höchsten Orden schmückten seine Brust, mehrere Akademien hatten ihn zum correspondirenden oder Ehrenmitgliede ernannt, bei zahlreichen Ausstellungen, Preisausschreiben war er als Leiter oder Preisrichter thätig. Solche Ehrungen machten ihm Freude als Anerkennung der von ihm vertretenen Sache; für seine Person galten sie ihm wenig.

VI. Die Düsseldorfer christliche Schule und Carl Müller's Bedeutung in derselben.

Der Gründer der Düsseldorfer Schule war religiöser Historienmaler, ebenso mehrere seiner ältesten und talentvollsten Schüler. Religiöse und biblische Historienmalerei fanden sehr lange in Düsseldorf eine große Anzahl Vertreter, mehr als an irgend einer andern Kunstschule. Kein Wunder, daß in Folge dessen Jahrzehnte hindurch in weiten Kreisen die Düsseldorfer Akademie als die Hauptstätte der christlichen Kunst in Deutschland betrachtet worden ist. Die Belege dafür kann man in zahlreichen Werken finden. Ja, manchem waren die Begriffe Düsseldorfer und religiöse Kunst gleichbedeutend; aus dem In- und Auslande kamen Bittschreiben um Besorgung von Bildern, aus denen klar hervorgeht, daß die Absender vermeinten, sie träten mit einem religiösen Kunstinstitut in Verbindung.

Etwas anderes versteht jedoch unter Düsseldorfer religiöser Kunstschule Cardinal Wiseman in seinen berühmten „Abhandlungen über verschiedene Gegenstände“ [1]), worin er, nachdem er den tiefen Stand der religiösen Kunst in England bitter beklagt hat, der Düsseldorfer Akademie das Lob ertheilt, sie sei die Wiederherstellerin des christlichen Geschmackes in ganz Europa. Für ihn repräsentirte diese religiöse Kunst vornehmlich zweierlei: 1) die Apollinariskirche und ihre Fresken, deren Lob ja am lautesten in England erscholl; 2) der Düsseldorfer Bilderverein. Wiseman schätzte den Einfluß desselben als geradezu unermeßlich, sorgte für billige Nachdrucke in England und förderte ihn, wo immer er nur

[1]) Bd. III, Einleitung. (Regensburg 1854. Uebersetzung.)

konnte. Mit dem englischen Cardinal hat mancher seine Kenntniß von der Düsseldorfer religiösen Kunst auf diese beiden ja am meisten hervortretenden Momente beschränkt und auch danach geurtheilt.

Jedenfalls verengt sich mit dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre der Begriff der Düsseldorfer religiösen Schule. Er concentrirt sich immer noch um die Männer, die auf Apollinarisberg schufen und auch beim Bilderverein tonangebend waren. Schon Wolfgang Müller sagt damals von ihnen die schönen und charakteristischen Worte: „Zwischen dem bunten Getriebe der vielfachen hiesigen Kunstbestrebungen hat sich in stiller, abgeschiedener Einsamkeit eine Richtung herausgebildet, welche die rein christliche Kunst vertritt. Zurückgezogen von dem rauschenden Leben ihrer weltlichen Genossen, die sich auf Bällen und Festen, bei Tanz, Spiel, Komödien und Mummenschanz herumtummeln, hat sie gleichsam eine verborgene Kirche gebildet und in wahrer Frömmigkeit nur den Ideen gehuldigt, welche ihr nicht nur für die Kunst, sondern auch für das Leben als die ersten und nothwendigsten erschienen. Bei ihnen war kein Liebäugeln mit der Macht, kein Blinzeln nach äußerer Pracht zu finden“ [1]). Dann folgt eine Schilderung Ernst Deger's und seines Kreises. Je mehr die andern Richtungen der Malerei, vor allem die Landschaft, Genre und Portrait sich in Düsseldorf seitdem entfalteten, um so ausschließlicher blieb den Deger, Müller und Ittenbach, denen sich Clasen, Th. Maßen, Kehren u. a. anschlossen, die Bezeichnung Düsseldorfer christliche Malerschule, zu der auch der geniale Kupferstecher Joseph Keller gerechnet werden muß.

Eine knappe Charakteristik derselben ist nicht leicht. Ist ja doch schon der Begriff „christliche Kunst“, der erst vor einigen Jahrzehnten fast schüchtern auftauchte, um im Gegensatze zum modernen Kunstgeschmack eine strengere Richtung zu bezeichnen [2]), nicht so einfach zu umgrenzen. Eine der einfachsten und klarsten Deutungen scheint die Overbeck's zu sein: Christliche Kunst ist „der volle und entsprechende Ausdruck, in Formen, Farben oder Tönen, eines lebendigen Glaubens, von dem der Künstler erfüllt sein muß“ [3]). Wiseman nennt als Zweck der religiösen Kunst: „Die Hervorrufung religiöser Stimmungen durch das Auge, die den dargestellten Gegenständen und Personen angemessen sind.“ Da aber das religiöse Empfinden höchst individuell ist, so dürfen auch die Grenzen der Kunstgegenstände, die als christliche ein solches hervorrufen sollen, und vor allem die Grenzen der Ausführung, nicht so eng umgrenzt sein; denn während der eine in einem Bilde nur eine freundliche Genredarstellung sieht, wird ein anderer dadurch zur Andacht gestimmt.

[1]) Düsseldorfer Künstler, S. 45. — [2]) Veit, Ueber die christliche Kunst. Frankfurter Zeitgem. Broschüren Jahrg. 1869, S. 1. — [3]) Overbeck's Leben II, S. 351.

Als erſtes Merkmal der Düſſeldorfer chriſtlichen Schule darf gelten, daß ihre Hauptvertreter von der Wahrheit ihres Glaubens, den ſie durch ihre Kunſt verherrlichen wollten, auf's tiefſte überzeugt waren; noch mehr, ſie waren auch die Apoſtel ihres Glaubens in ihrem Leben wie in ihrer Kunſt, d. h. ſie richteten ihr Leben nach ihrem Glauben ein. Und ſo enthalten die Gebilde ihrer Kunſt ihr Glaubensbekenntniß. „Die Bilder ſind die Menſchen", ſagt Wolfgang Müller von den Düſſeldorfern, und gleich darauf: „Ihre Werke ſind ewige Wahrheiten ihrer Seelen" [1]). Bekanntlich iſt allen Ernſtes die Frage aufgeworfen worden: „Iſt chriſtliche Kunſt und inſonderheit chriſtliche Malerei ohne Glauben möglich?" [2]) Vernünftiger Weiſe hat man die Frage meiſt verneint; Ausnahmen, wie z. B. Perugino eine ſein ſoll, beſtätigen ja auch hier die Regel. Nicht ohne Grund bricht der gewiß nicht extreme Maxime du Camp in einer kritiſchen Beſprechung der Pariſer allgemeinen Kunſtausſtellung von 1855 faſt über die ganze zeitgenöſſiſche religiöſe Kunſt Frankreichs den Stab, weil die Heiligenbilder gemalt ſind von Männern, welche nicht an Gott glauben, den ſie darſtellen, ohne ihn zu kennen [3]).

Von anderer Seite iſt wiederholt betont worden, daß die ältere Düſſeldorfer chriſtliche Kunſt „eine ſpecifiſch katholiſche" ſei. Das iſt aber nur mit gewiſſen Einſchränkungen richtig. Allerdings ſtanden die Hauptvertreter dieſer Richtung frei von jeder krankhaften Gefühlsrichtung in unerſchütterlicher Gläubigkeit auf dem Boden der katholiſchen Kirche, und wie das für ihre Kunſt von Vortheil war, mag man bei H. Riegel nachleſen. Aber auch Proteſtanten ſchufen in Uebereinſtimmung mit ihnen: ich erinnere nur daran, daß J. Hübner, W. Sohn, Geſelſchap ſogar in dem doch vielfach einen kirchlichen Charakter tragenden religiöſen Bilderverein vertreten ſind. Anderſeits wird man einer Anzahl ihrer Werke doch nicht einen ſpecifiſch katholiſchen Charakter aufprägen können. Wie wäre ſonſt die ſtarke Verbreitung Carl Müller'ſcher Bilder gerade in evangeliſchen Kreiſen denkbar! So iſt denn auch die Behauptung eines neuern Kunſthiſtorikers, daß der Unterſchied der ältern Meiſter und der Gebhardt'ſchen Richtung „nicht bloß ein Gegenſatz verſchiedener Kunſtanſchauungen, ſondern auch des Bekenntniſſes iſt", in der Allgemeinheit nicht richtig. Wäre ſie es, was wäre dann von jenen katholiſchen geiſtlichen Kreiſen zu halten, die ſich ihre Kirchen von Schülern ſtrengſter Gebhardt'ſcher Obſervanz ausſchmücken laſſen? Richtig iſt allerdings, daß der proteſtantiſche Charakter in manchen Bildern von Gebhardt's ſtark zu Tage tritt.

---

[1]) A. a. O. S. 56. — [2]) Vgl. H. Riegel, Cornelius, Hannover 1866, S. 119 ff.
[3]) Les beaux arts à l'exposition universelle de 1855. Paris 1855, p. 25.

Die Hauptvertreter der Düsseldorfer christlichen Schule stellten mit vollster Ausschließlichkeit ihr ganzes Leben hindurch ihre Kunst in den Dienst des Allerhöchsten! Die vier Männer, die das Leben nicht alle auf Rosen gebettet hatte, die mit ihrem gewaltigen Talente auf andern Gebieten auch Schönes und jedenfalls Gewinnbringenderes hätten leisten können, sie blieben ihrem in den jungen Jahren der Begeisterung gefaßten Plane, die religiöse Kunst allein zu pflegen, treu bis in's Greisenalter, trotz aller Lockungen, die manchmal an sie herantraten. „Bei einer so edlen, feinfühlenden Natur erheischte es die Pflicht der Dankbarkeit, das empfangene Talent mit dem mittels eigener Thätigkeit dazu gewonnenen, zur Ehre und zum Preise dessen zu verwenden, der es ihm verliehen hatte", sagte Carl Müller von Deger; das gilt mehr oder minder von ihnen allen.

Und innerhalb der religiösen Gegenstände wählen sie mit Vorliebe die höchsten Geheimnisse ihres Glaubens; treten andere Wünsche an sie heran, so wissen sie doch, wie wir das früher bei Carl Müller gesehen, immer wieder an die Lebensgeschichte des Heilandes und Maria's, an das Evangelium anzuknüpfen. Sie haben das weite, reiche, evangelische Gebiet durchgeackert, auch die erschütternde Tragik desselben blieb ihnen nicht fern, wenn sie auch mit offenkundiger Vorliebe immer wieder zu den weniger dramatisch belebten Scenen, vor allem zum Marienleben mit seinen unerschöpflichen Schönheiten zurückkehrten. Seit Rafael's Zeiten ist das Madonnen-Ideal nicht um so zahlreiche, unvergängliche Typen bereichert worden. Hierbei sind sie dem Vorwurf der Einseitigkeit nicht entgangen, der, merkwürdig genug, gegen die minutiösen Abzweigungen der Malerei nie oder doch nur selten erhoben wird; man hat dabei übersehen, „daß diese gerügte Einseitigkeit eigentlich die Einheit aller Anschauungen, die Allseitigkeit, der Universalismus ist, welcher die ganze Fülle wahrheitlicher Ideen ordnet und regelt, weil er die verwirrend zerstreuenden Vielheiten in dem Begriffe der Allseitigkeit faßt" [1]).

Die Düsseldorfer christliche Schule hat — und dadurch hebt sie sich besonders scharf ab — nie ihre Herkunft von Schadow verleugnet: das stete Streben nach erreichbarer Naturwahrheit in Form und Farbe, das Actzeichnen eingeschlossen, scheidet sie, wie früher betont, vor allem von den Nazarenern. In den Hauptwerken, besonders bei Carl Müller, tritt dieser Zug hervor, allerdings innerhalb der genau gesteckten Grenzen. So bewahrte sie ihr tieffrommer Sinn „in ihrer Liebe zur Natur vor jedem rein äußern Formbehagen; nur das Edle, für ihre erhabenen

[1]) J. v. Führich, Von der Kunst Heft 4, Wien 1869, S. 70.

Zwecke Verwendbare entnahmen sie der Natur und mieden sorgfältig nicht nur das Gemeine, sondern auch das sinnlich Schöne, wo es ihrem zarten Empfinden von dem Hauch der Sünde berührt schien“ [1]). So halten sie sich auch in den Grundzügen ihres Stiles „auf dem traditionellen Gebiet kirchlich sanctionirter Vorstellungen“; aber gegen die mechanische Reproduction hergebrachter Typen hat sich Carl Müller in seinem Bonner Gutachten eben so scharf ausgesprochen — und was er sagte, dachten seine Freunde — wie sie energisch den Realismus zurückwiesen, der jeden Typus ignoriren zu dürfen glaubt. Und dadurch haben sie es vermocht, „die alten geheiligten Gegenstände mit ihren selbständig empfundenen Formen zu umkleiden“, d. h. in gewissem Sinne einen neuen religiösen Düsseldorfer Stil zu schaffen [2]).

Die große Bedeutung dieser Düsseldorfer religiösen Kunstrichtung kann jetzt nur zu leicht übersehen werden; ihre Wirkungen hat sie erzielt und die Veränderungen sind nicht so leicht mehr erkennbar. Aber die geistig bedeutenden Männer um die Mitte des Jahrhunderts, darunter so hervorragende Kirchenfürsten wie Cardinal Wiseman, haben es klar erkannt und bekannt. Der religiöse Kunstgeschmack ist durch sie total umgeändert worden, nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England. Natürlich ist das nicht von den Düsseldorfern allein erzielt, der große Overbeck hatte ja die Bewegung eingeleitet, Steinle und Führich sie gewaltig gefördert: aber diese Kunstmächtigen standen allein, in Düsseldorf war im gewissen Sinne schon in Folge der äußern Verhältnisse das Centrum. Konnten diese Wirkung manche der neuesten Kunsthistoriker aus den genannten Gründen übersehen, so durfte etwas anderes ihnen nicht unbekannt bleiben: Der gewaltige Einfluß, den die Düsseldorfer religiöse Kunst und ihre Hauptvertreter auch jetzt noch auf das gläubige Volk ohne Unterschied der Confession ausüben. Man kann durch neue Richtungen, sei es in der mittelalterlich archaisirenden Form, sei es durch die sogenannte moderne religiöse Kunst, besonders wenn sie in die Gotteshäuser eindringen, für eine Zeitlang wohl den Geschmack verwirren, die Gemüther beunruhigen, aber volksthümlich werden sie nie; mit ihren Urhebern werden sie aus den Kirchen und den Wohnhäusern verschwinden.

Daß übrigens auch gerade jetzt, in der Zeit der Krisis, wo anscheinend für einige Zeit die religiöse Kunst und ihre Hauptvertreter aus den modernen Kunstgeschichten ausgeschieden werden, auch noch anders

[1]) Fr. Kaufmann, Andreas Müller, S. 24. Dort wird auch auf den wichtigen Aufsatz von Schroers: „Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe“ in der „Zeitschrift für christl. Kunst“ 1895, S. 155 ff. hingewiesen.

[2]) v. Oettingen, Gedächtnißrede auf Carl Müller S. 16.

geurtheilt wird, fand ich zu meiner Freude in dem Schreiben wohl des bekannteſten der ältern Kunſthiſtoriker Süddeutſchlands aus dem Jahre 1890. Die intereſſante Stelle heißt: „Neulich ſah ich eine h. Familie von dem Düſſeldorfer [Carl] Müller, der [darin] die Altitaliener nachahmte [1]); die war aber ſo gut, daß ich überzeugt bin, man werde in hundert Jahren dieſes Bild als eine Perle in irgend einer Galerie verehren. Wir haben furchtbare Rückſchritte gemacht ſeither. Wenn man ſieht, wie nahe dieſe Deger, Müller ſchon einer echt deutſchen Claſſicität kamen und wie das alles über der in den vierziger Jahren einreißenden Nachahmung der Franzoſen einem unwahren und geſpreizten Weſen à la Piloty Platz macht, ſo möchte man des Teufels werden über unſere ewige Thorheit."

Daß die Düſſeldorfer Schule nicht die Bedeutung auf dem Gebiete der religiöſen Kunſt erlangt hat, die man um die Mitte des Jahrhunderts erwarten konnte, iſt offenkundig. Ich glaube, die Gründe liegen in zweierlei: in dem Charakter der religiöſen Kunſtbeſtrebungen der Neuzeit und in den Künſtlern ſelbſt. Unzweifelhaft erwachte in den vierziger und fünfziger Jahren der Sinn für wahre religiöſe Kunſt mit immer größerer Macht; das bekunden die zahlreichen damals entſtandenen chriſtlichen Kunſtvereine aller Art, nicht bloß auf katholiſchem, ſondern auch auf evangeliſchem Gebiete. Naturgemäß trat aber nach einer Zeit des Verfalles zunächſt eine Periode der Reſtauration ein, und in dieſer wandte ſich das allgemeine Intereſſe zunächſt der Architektur zu. Die Reſtauration verſchlang den größten Theil der vorhandenen Mittel, und für den Innenſchmuck der Kirchen mußte man dann möglichſt kargen. Das erklärt aber noch nicht alles, da doch auch an manchen Orten bedeutende Summen für die innere Ausſchmückung verwandt wurden. Je mehr man ſich in der Zeit der Reſtauration in das Studium des Alten vertieft, um ſo mehr erwacht die Begeiſterung für die alte Zeit, die Bewunderung für deren Beſtrebungen. Die Nothwendigkeit, das Alte wiederherzuſtellen, zwingt zugleich dazu, daß man ſich in die eigenartige Kunſtweiſe der Alten einlebe, daß man zur Wiederherſtellung und zur Ergänzung von vorhandenen Werken möglichſt vollkommen nachbilden muß. Da lag nun die Gefahr nahe, die Leiſtungen der mit Recht verehrten Vergangenheit ausſchließlich als muſtergültig zu betrachten. Thatſächlich hat ſich ſehr bald ſchon in den fünfziger Jahren und bis auf unſere Zeit eine alterthümelnde Kunſtrichtung entwickelt, die Künſtlern, welche freilich auch im Geiſte der Alten, aber doch ſelbſtändig ſchaffen wollten, nicht günſtig ſein konnte. Deren Werke werden in ſolcher Zeit nur zu

[1]) Wohl die h. Familie bei der Arbeit. Vgl. Abſchnitt IV.

leicht und zu schnell als modern, nicht streng, nicht ernst genug zurückgesetzt, während man manches, was ohne den Geist der guten alten Zeit bloß deren äußere Manier an sich trägt, ungebührlich überschätzt.

Natürlich hatte diese archaisirende Richtung auch verschiedene Schattirungen. Die Gruppe derer, welche die Apollinarisfresken „heidnisch" und die Bilder der Schule „ganz und gar ohne religiösen Geist" fanden, war klein, aber unter ihnen waren kräftige Rufer im Streite; sehr groß, vor allem im Klerus, war die Zahl der Gemäßigtern; ihre Anschauungen fanden geschickte litterarische Vertretung und beeinflußten bald vorherrschend die höhern Kreise.

Die Düsseldorfer Meister stießen auf diese feindlichen Bestrebungen gerade zu einer Zeit, als sie nach neuen monumentalen Arbeiten suchten und Förderung von Außen für sie von höchstem Werthe gewesen wäre. Und sie waren nicht die Männer, um derartigen Gegenströmungen kräftig entgegen zu treten. Wohl wußten sie mit dem gesprochenen wie geschriebenen Wort umzugehen: aber sie thaten es nicht. Sie ließen alles über sich ergehen trotz oftmaliger Aufforderung von befreundeter Seite, zum wenigsten die offenkundig falschen Angaben über ihre Bestrebungen zu bekämpfen; womöglich nahmen sie es als eine Prüfung des Himmels an, der sie sich in Demuth unterwarfen. Offenkundig geht durch ihre ganze Weltanschauung ein *ascetischer* Zug, nicht ungesund, aber doch so, daß er sie stets verhindert hat, Bedeutendes zu erreichen, wenn sie ihre Ellenbogen gebrauchen mußten. Nicht umsonst fordert Carl Müller in seinen beiden Reden sowohl auf Schadow wie auf Deger die planvolle Zurückdrängung des Künstler-Ehrgeizes: „Er kämpfte hochherzig gegen jede Regung des Ehrgeizes, damit die Reinheit seiner Absicht nicht vergiftet werde," heißt es von Deger; ganz dasselbe gilt von ihm.

Noch eines kam dazu. Hätten sie Schadow's Lehreifer und Lehrtalent besessen, so würde bei der Popularität ihrer Namen und der Popularität der christlichen Kunst in den fünfziger Jahren ihnen eine große Anzahl Schüler zugeströmt sein. Man kann nicht sagen, daß einer von ihnen um Schüler *geworben* hat, wohl aber liegen verschiedene Fälle vor, wo der eine oder andere von ihnen vor der religiösen Malerei jüngere Kräfte zurückschreckte. Natürlich in bester Absicht: nirgends galt ja wohl mehr als auf ihrem Gebiet das Wort: „viele sind berufen, aber wenige auserwählt". Sie verlangten, daß der Schüler wie sie selbst von tiefster Religiösität erfüllt sei. Nur wenige fanden sie brauchbar. So isolirten sie sich selbst. Die Zahl derer, die christliche Maler werden wollten, verringerte sich immer mehr. Seit dem Beginn der sechsziger Jahre sind nur noch vereinzelte Düsseldorfer in ihre Bahnen — natürlich nicht als reine Nachahmer — getreten; es sind ja sehr achtens-

werthe Namen darunter — ich brauche nur die Namen H. Sinkel, Franz Müller, Professor Lauenstein, den Bildhauer Reiß zu nennen — aber von einer Düsseldorfer christlichen Malerschule im Sinne der fünfziger Jahre kann nicht mehr die Rede sein. Und leider muß man bestätigen, was ein Kunstkritiker im Jahre 1880 bemerkt: „Die katholische Kirche (in Deutschland) hat sich fast allerorten von der Kunst zurückgezogen und dem Handwerk zugewendet“ [1]).

Die Stellung, die Carl Müller in der Düsseldorfer christlichen Kunst eingenommen hat, bis in's einzelne zu fixiren, ist jetzt noch nicht an der Zeit. Doch läßt sich auch jetzt wohl schon Folgendes sagen: Deger war ihr Begründer, Carl Müller ist nach mancher Richtung, vor allem technisch, ihr Vollender. Das wurde auch von dem bescheidenen Deger bereitwilligst anerkannt. Carl Müller überlebte die Genossen, besonders in künstlerischem Schaffen: In seiner letzten Periode (1870 bis 1893) stieg er noch von Stufe zu Stufe höherer Vollendung; für die Freunde war es die Zeit der Abblüthe, theilweise des wohlverdienten Otium cum dignitate. So konnte er die Errungenschaften der modernsten Kunst nicht bloß betrachten, sondern auch abwägend beurtheilen und verwenden. Vor allem im Colorit, das ihn neben die hervorragendsten Coloristen stellte, wie früher sein allseitig anerkanntes eminentes Zeichnentalent ihn den größten Meistern der Zeichnung beigesellte.

Carl Müller ist der deutscheste der Düsseldorfer christlichen Maler, ich glaube man darf sagen, der religiösen Malerei ganz Deutschland's in der neuern Zeit. Wer das bezweifelt, vergleiche seine Madonna vor der Grotte u. a. mit ähnlichen italienischen Schöpfungen, aber auch mit den Werken seiner Freunde, betrachte Anna und Maria, vor allem die h. Nacht. Das Muttergefühl, das in der Haltung und im Gesicht der über das Kind geneigten Jungfrau ausgedrückt liegt, ist urdeutsch; nur ein tief religiös und tief deutsch fühlender Künstler konnte so malen. Man betrachte seine zahlreichen Kindertypen vom Kind in der Wiege bis zu dem so fröhlich dareinschauenden jungen Hirten- und dem Jesuknaben, der dem h. Joseph das Heil verkündet; sind sie nicht durch die religiöse Intuition eines deutschen Geistes und Gemüthes geschaffen?

In der Entwickelung der ältern christlichen Kunst Deutschlands im 19. Jahrhundert nimmt somit meines Erachtens Carl Müller einen End- und in mancher Beziehung einen Höhepunkt ein. Eine Reihe seiner religiösen Typen müssen als schlechtweg vollkommen bezeichnet werden, über welche die Auffassung unserer Zeit, die auf den von ihm bildlich

---

[1]) O. Baisch, Die deutsche Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung, München 1880, Seite 43.

bekundeten Anschauungen fußt, nicht hinauskommen kann. Ich nenne nur die letzten Jünger zu Emaus; das ist die religiöse Auffassung eines mystischen Actes, wie ich sie mir nicht ergreifender denken kann.

Als Vollender der ältern Düsseldorfer christlichen Kunst, die eine so gewaltige Wirkung ausgeübt hat, beansprucht Carl Müller seine Stellung in der Kunstgeschichte. Die Kunsthistoriker sollten einmal aufhören, ihn nur nach den Werken seiner Jünglingsjahre, gar nach der Verkündigung in der Düsseldorfer Galerie, zu beurtheilen. Im Volke hat er seine Stellung längst; dort ist er der bekannteste moderne Künstler christlicher Richtung. Und das hat, meine ich, doch auch seine Bedeutung für die Kunstgeschichte. Die Meinungen und Werthschätzungen der Kunsthistoriker sind wandelbarer als diese Volksgunst. Sie wird noch lange andauern, ganz vergessen wird er nie werden. Gewiß, es kann eine Kunstrichtung kommen, die dem religiösen Geschmack der kommenden Zeit noch mehr zusagt; aber sie muß noch kommen! Bei allem Respecte vor der Größe v. Gebhardt's: seine Richtung ist es nicht, die dem christlichen Volke zusagen wird, sicherlich wenigstens nicht dem katholischen, ich glaube aber auch nicht dem evangelischen. Und ich habe die feste Ueberzeugung, daß es auch, trotz ihrer technischen Vollkommenheit, jene angestrebte Richtung nicht sein wird, welche die christlichen Gegenstände im edelsten mythologischen Stile bearbeiten will.

VII. Carl Müller's Persönlichkeit.

Der erste und nachhaltigste Eindruck, den die Persönlichkeit Carl Müller's an der Schwelle des Greisenalters aber auch in jüngern Jahren auf jeden machte, der mit ihm in Berührung kam, war der der vollkommensten Harmonie: milder Friede sprach aus der ganzen, leis vornüber gebeugten kleinen Erscheinung, leuchtete vor allem aus dem durchgeistigten Gesicht; Friede mit seinem Gott, mit seinen Mitmenschen, mit sich selbst; jenes beseligende Gefühl, das denen innewohnt, die in treuester, niemals wankender Pflichterfüllung durch's Leben gewandert sind. Gewiß wurde sein langes Tagewerk nicht ohne schwere Kämpfe vollendet. Er überwand sie durch eine tiefe Frömmigkeit, die sein ganzes Wesen verklärte. Sein Glaube gab ihm Kraft: ihm verdankte er Festigkeit und Milde, Hingabe und Thatenlust. Es war jener felsenfeste Glaube auserlesener Seelen, den nichts zu erschüttern vermag, der tiefinnerlich sich nach Außen nicht in Worten, sondern in Thaten zeigte. Vor allem bei der Nächstenliebe. Carl Müller war wohl bei allen Unternehmungen betheiligt, die im letzten Menschenalter in der rasch sich vergrößernden

Fabrik- und Industrie-Stadt zum Wohl der nothleidenden ärmern Bevölkerung oder zur Erweckung und Förderung des religiösen Sinnes auch in höhern Klassen geschaffen wurden. So gründete er — um wenigstens ein paar Thatsachen zu nennen — mit andern den Vincenzverein, war dessen langjähriger Präsident und opferwilliges Mitglied. Noch als Greis wanderte er zu den Stätten des Elends, um Hülfe und Trost zu spenden. Groß war überhaupt sein Opfersinn. Seine stillen Wohlthaten kennt jedoch nur der, in dessen Namen sie von ihm gespendet wurden. So war er von der Gründung der Marienschule an mit unermüdlicher Hingabe von Zeit und Arbeitskraft für dieselbe thätig. „Man darf wohl sagen, daß seiner begeisterten Liebe zu dieser Anstalt wesentlich ihre Gründung und Erhaltung zu verdanken ist“ [1]). Unüberwindliche Schwierigkeiten gab es für ihn hierbei nicht: Mit den höflichsten und zartesten Formen des Verkehrs verband er eine außerordentlich zähe Energie in Verfolgung seiner Ziele und eine weitblickende Umsicht zur Lösung verwickelter Fälle. Unerschütterlich war dabei, wie überhaupt in allen Lebenslagen, sein Gottvertrauen, das oft in ergreifender Weise in seinen Freundesbriefen zum Ausdruck kommt.

Aber auch mit dem Munde bekannte er, wo er es für nöthig hielt, die von ihm für allein richtig gehaltenen religiösen Anschauungen. So enthalten seine Reden auf Schadow und Deger sowohl sein künstlerisches wie sein religiöses Glaubensbekenntniß. In den kirchenpolitischen Wirren der siebziger Jahre hat der so redegewandte Meister wiederholt mit eingegriffen. Auch in der Polemik trennte er stets Person und Sache, und bei aller Festigkeit seines politischen und religiösen Standpunktes war er allem Extremen und Scharfen abhold. „Die ihn näher kannten,“ schreibt der Seelsorger, der ihm in seinen letzten Stunden beigestanden, „denen wird von ihm erinnerlich sein, wie klar und fest seine christlichen Grundsätze waren, und wie mild, wohlwollend sein Urtheil über Personen. Obschon letzteres mir schon von Anfang an bei ihm wohlthuend aufgefallen war, scheint mir diese aus echtem Christenthum entsprungene Milde in den spätern Jahren noch immer zugenommen und sein ganzes Wesen immer edeler gemacht zu haben.“ Bezeichnend für seine Milde ist auch das Urtheil eines Mannes, der ihn in den letzten 25 Jahren sehr genau gekannt hat: „Ich habe nur einmal eine scharfe Aeußerung von ihm gehört und die galt einem Manne, durch den viel Unheil gekommen war.“

Eine solche Persönlichkeit war zum Streitschlichter und Vermittler in künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Zwistigkeiten vor allem

[1]) Jahresbericht der Marienschule, katholische höhere Töchterschule zu Düsseldorf 1893/94

geschaffen. Wie oft er zum Frieden, der ihn selbst beseelte, gepredigt und gewirkt hat, entzieht sich naturgemäß, selbst für die weitere Kreise interessirenden Fälle, noch der Oeffentlichkeit.

Diese Milde war ein Ausfluß seiner angeborenen Herzensgüte, veredelt durch sein religiöses Empfinden. Sie gewann ihm die Herzen aller, die ihm näher traten, vor allem seiner Schüler und Collegen im Amte. Mit der Herzensgüte war vereint eine erfrischende Heiterkeit des Gemüthes. Er liebte Frohsinn und Scherz wie in jungen so in alten Tagen; dabei war seine edele Natur geeignet, jeder Beimischung von Rohheit und Frivolität vorzubeugen. Am wohlsten fühlte er sich in traulichem Familien- und gleichgesinntem kleinem Freundeskreise. Am goldigsten glänzte aber sein Humor, wenn er mit einer kleinen Schaar Freunde über Berg und Thal wanderte an den Ufern des Rheins, im Schwarzwalde oder in den Vogesen; namentlich bei letztern Wanderungen wurde auch das Gebiet der hohen Politik gestreift und fromme Wünsche für die Wiedervereinigung der getrennten Brüder mit Deutschland geäußert. Eine derartige Wanderung in den sechsziger Jahren mit Leopold Kaufmann, dem Dichter Simrock, den Gebrüdern Reinkens (dem Pfarrer und dem spätern altkatholischen Bischof), dem Freunde Ittenbach hat der Dichter in anmuthiger Weise in seinem „Malerischen und Romantischen Rheinland" geschildert[1]).

Noch eine Eigenschaft entsprang seiner Herzensgüte: seine Bescheidenheit. Er, „dessen Ruhm seinen Namen weit über Deutschland, ja über Europa hinaus getragen hatte, ließ nicht bloß einen jeden in seiner Eigenart gelten, dessen Streben er als aufrichtig erkannte,"[2]) er trug es auch nicht schwer, sich dort mit seiner Ansicht und seinen Arbeiten unterzuordnen, wo er hätte an der Spitze stehen, beide hätte zur Geltung bringen können. Wie diese christliche Bescheidenheit und Demuth ihn veranlaßte, sein Kunstideal nicht mit der nöthigen Energie zu vertheidigen, aus Furcht, er könne sich einem fehlerhaften Künstler-Ehrgeize hingeben, ist vorhin erwähnt[3]).

Da er seine Arbeit als Gottesdienst ansah, so begann er sie nie ohne Gebet. In der ersten Morgenfrühe, zur Winter- und Sommerzeit, in jungen und alten Tagen, wohnte er dem Meßopfer bei, ein Bild rührendster Andacht. Jemand, der mit seinen „Jüngern zu Emaus" vom Jahre 1856 nicht recht zufrieden war, meinte, wenn Carl

---

[1]) 4. Aufl. S. 60, Bonn. Der Verfasser spricht von den sechs Schöpfungstagen (die Reise dauerte sechs Tage). „Diese werden der erschöpften Kaufmüllittreinsimsamlei ewig unvergeßlich sein." Das sind die ersten Silben der obigen Namen.

[2]) Worte aus der Gedächtnißrede v. Öttingens.

[3]) Ein schöner Zug seiner christlichen Demuth, wie der Meister einst einen Geistlichen zum Kranken begleitete an Stelle eines Chorknaben, ging nach seinem Tode durch die Presse.

Müller nur einmal sich selbst in der Kirche gesehen und solch einen Jünger gemalt hätte, das wäre die richtige Figur gewesen. Weil er seine Schöpfungen als dem Dienste des Höchsten geweiht betrachtete, konnte er sich in ihrer Vollendung nie genug thun. Keine Mängel, so weit es in seinen Kräften lag, sollten sie verunstalten. Es bedurfte manchmal einer sanften Nöthigung, um ihn zu einer endgültigen Fertigstellung eines Werkes zu bewegen. Bei solcher Auffassung begreift man seine Freude, wenn er später hörte, daß dieses oder jenes seiner Bilder als Andachtsbild auf die Altäre oder doch in die Kirche gekommen sei, obschon es ursprünglich nicht dafür bestimmt war: ein Umstand, der für die Beurtheilung der religiösen Kunst des Meisters hier und da verhängnißvoll geworden ist. Weil andere verkannten, was er selbst klar erfaßte, daß ein jedes religiöse Bild noch nicht für die Kirche geeignet ist, vor allem nicht für den Altar, so hat man das dem Künstler selbst zur Schuld gegeben und ihn z. B. nach der Breslauer „Maria und Elisabeth“ (in der Michaeliskirche), „Maria mit dem h. Heinrich und der h. Hedwig“ (im Breslauer Dom) beurtheilt und seine kirchliche Kunst verurtheilt. Beide Bilder waren aber zu ganz andern Zwecken gemalt.

Ein Künstlerleben, das immerfort der lauterste Gottesdienst gewesen war, mußte auch ein schöner Tod krönen. Sein Tagewerk hatte Carl Müller vollbracht: der Herr hatte ihn in dem letzten Vierteljahrhundert nach allen Richtungen hin gesegnet. Beinahe binnen Jahresfrist hatte er die Stätte der Sehnsucht seiner Jugend und seines Alters wieder gesehen, sein einziges Kind verheirathet, unter großer Theilnahme das Fest seiner Silberhochzeit gefeiert und den großen Carton zum letzten Bonner Bild vollendet: da nahte ihm leise schreitend der Tod. Matt und müde kam er am 6. August 1893 nach Bad Neuenahr, um dort Besserung von einem alten Magenleiden zu suchen; am 11. warf ihn ein erneuter starker Anfall auf's Krankenlager. Aus den ausführlichen Aufzeichnungen seines jetzt auch schon heimgegangenen Seelsorgers geht hervor, mit welch' rührender Andacht er die Sterbesacramente empfing, und mit welcher Klarheit und Ruhe er dem Tode entgegensah. Einen Wunsch hatte er noch; gern würde er sein letztes Werk vollendet haben. „Indessen,“ bemerkte er sanft lächelnd, „Gott bedarf uns Menschen nicht, Sein Wille geschehe.“ Carl Müller verschied am 15. August, am Tage der Himmelfahrt Maria's, der Himmelskönigin, die er in seinen unsterblichen Bildern so oft verherrlicht hatte.

Seine sterblichen Ueberreste ruhen nunmehr auf dem Neuen Düsseldorfer Friedhofe. Das Grab ziert eine Pietà, nach dem unausgeführten Entwurfe des Verewigten bearbeitet von der Meisterhand seines Neffen, des Bildhauers Carl Müller.

Anhang.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Carl Müller's.

Hier sind nicht vermerkt: 1. Die zahlreichen Copieen von seiner frühesten Jugend an, darunter: ganz vollendet die Madonna del Granduca Rafael's für den Stich 1874, jetzt in Vorbereitung. 2. Minder ausgeführte Compositionen (nur einige aus frühester Zeit sind erwähnt). 3. Die Actsammlung von 1841 an. 4. Die nach Hunderten zählenden Vorstudien, landschaftliche, Gewandstudien, Köpfe. Besonders in seiner letzten Periode zeichnete der Künstler jeden Kopf, oft mehrmals, vollständig fertig, bevor er an die Auszeichnung des Cartons ging; dagegen ist die Zahl seiner gemalten Studien eine geringere. Von seinen Hauptgemälden existirt meist neben dem Oelbilde a. der ausgeführte Carton; b. die fast wie ein fertiges Bild wirkende Farbenskizze; c. oft noch eine kleinere Ausführung vor der Hauptarbeit.

Wo nicht der Besitzer vermerkt ist, befindet sich das Werk im Besitze der Familie (Frau Professor Carl Müller, Düsseldorf, und Frau Professor Finke, geb. Müller, Münster i. W.). Wo gar nichts über den Verbleib zu ermitteln war, steht ein (?).

1834 Portrait des spätern bayrischen General-Conservators Hefner v. Alteneck, bez. J. H. v. A. amicus pictoris. Aquarell.

Vor 1835 Skizzenbuch mit mehrern religiösen Compositionen: Flucht nach Aegypten, Heilige Nacht, Madonna.

1835 Noemi und ihre beiden Schwiegertöchter. Blei.

1836 Studienkopf. Mädchen mit Ahrlandschaft. Oelgem.

1836 Heimsuchung. Skizze. Fr. Bes.[1]) Graf zur Lippe, Köln.

1837 Heimsuchung. Oelgem. Bes. Bauinspector Moormann, Geestemünde. (Erstes größeres Gemälde.)

1837 Der auferstandene Christus in seiner Jünger Mitte. Aquarell. (?)

1837 Portrait Deger's und seines Bruders Andreas. Kreide.

1837 Tobias mit Engel. Oelskizze. Bes. Frl. M. Schweden, Düsseldorf. Zwei abweich. Federzeichn.

Nach 1837 Schutzengel. Nur Stich bekannt bei Schulgen-Bettendorf. Sicher vor 1843. Landsch. und sonstige Motive aus Tobias.

1838 Tobias mit dem Engel. Fr. Bes. Kunstverein in Mannheim.

1838 Studienkopf. Fr. Bes. C. Fr. v. Carnap, Elberfeld.

1838 Christus mit seinen Jüngern im Aehrenfelde. Aquarell. (?)

1838 Parabel vom Säemann und der Ernte in drei Bildern. (?)

1838 Braut seines Bruders. Portr.-Aquarell. Bes. Oberrentmeister Holthausen, Harff (Rheinland).

1838 Eine früh verstorbene Schwester des Künstlers mit Landsch. Oelstudie.

[1]) Früherer Besitzer.

1838 H. v. Stedmann auf Beſſelich. Portr., Oelgem.

1838 Leopold u. Alexander Kaufmann u. Maler R. Schall. Portr., Kreide.

1838 Kleine Abendlandſchaft mit Sonnenuntergang. Oelgem. (?)

1839 Charitas. Oelgem. Fr. Beſ. Kühnen, Crefeld; jetzt in America. Kleine Wiederholung Baron Schweitzer, Frankfurt a. M.

1839—1843 Zeichnungen aus Italien: landſchaftliche, Figuren, Portraits in fünf Skizzenbüchern und ca. 100 loſen Blättern. Außerdem zahlreiche Copieen. Beginn der Cartons für die Apollinariskirche. Beginn des Oelgemäldes Vermählung Maria's.

1840 Verſpottung Chriſti. Blei.

1841 Die Brüder Joſeph's erkennen ihren Bruder. Blei.

Um 1842 Der h. Andreas u. die h. Katharina. Blei. Beſ. Bildhauer Carl Müller, Düſſeldorf.

1844—1850 Fresken auf Apollinarisberg. 1844: Anbetung des Lammes. 1845: Oberer Theil der Krönung Maria's. 1846: Unterer Theil. Vorher und in dieſem Jahre Cartons zu den ſieben Sacramenten, die Ittenbach malte. 1847: Verkündigung; Vermählung Maria's; Beſuch bei Eliſabeth; darüber: Gott Vater. 1848: Oberer Theil der Geburt Maria's. 1849: Unterer Theil. 1850: Letzte Retouchen. Von den Cartons fehlen: der obere Theil der Krönung Maria's; Heimſuchung; Vermählung; die ſieben Sacramente (verbrannt 1872). — Die Apoſtel am Grabe im Beſitz des Oberpfarrers Dr. van Endert, Zülpich; von der Anbetung zwei, von der Geburt vier Entwürfe (einer Oberbürgermeiſter Kaufmann, Bonn); Farbenſkizze der Geburt, van Endert. — Bis in's kleinſte ausgeführte Aquarelle aller Fresken mit Ausnahme der ſieben Sacramente im Beſitze des Grafen Fürſtenberg in Stammheim. (Auch die Aquarelle Deger's, ſeines Bruders, und Ittenbach's faſt ſämmtlich in Stammheim.)

1845 Vollendung der Vermählung Maria's. Oelgem. Fr. Beſ. Sudienko, Kiew.

1844 ff. gez. für den Verein zur Verbreitung religiöſer Bilder. (Jahr des Erſcheinens) 1844: Guter Hirt; 1846: Antonius; 1848: Jeſus in der Werkſtatt des h. Joſeph; 1849: Taufe Chriſti; 1850: Schutzengel. Außerdem noch 1851: Das h. Abendmahl (Kunſthändler Buddeus und Kunſtverein); 1852: Chriſtus und die Jünger zu Emaus (beide ſpäter gemalt [ſ. u.]), und nach ſchon vorhandenen Gemälden ſpäter noch: Die Viſion der h. Hedwig; die ſieben Sacramente; die h. Familie; Anna und Maria; Joſeph und der Jeſusknabe. (Dann noch nach ſ. Copie Fieſole's: Verkündigung 1844; nach Pinturicchio Anna, Maria und Kind 1855.)

Um 1846 Zwei Portraits ſeiner Mutter. Oelſtudien.

„ 1847 Jeſus ſegnet die Kinder. Blei. Geſt. für die Kunſthandlung Schulgen, die neben dem nächſt folgenden auch das Altenaer Bild klein als Regina coeli herausgab.

„ 1848 Compoſition: Unbefl. Empfängniß, umgeben von Moſes im brennenden Dornbuſch; Gedeon; Judith; Eſther. Steindruck für ein Prachtwerk, von dem nur ein Bogen erſchien. Erſtere einzeln ſpäter bei Schulgen.

1848 Judith. Oelgem.

1848 Verkündigung. Zeichnung für Hering und Remington in London. Blei. Lithographirt. (?)

1849 Jeſu Gehorſam im Hauſe ſeiner Eltern, für obige. Blei. Beſ. Königin von England. Lithographirt.

1849 Christus am Oelberg. Ausgeführte Oelskizze. Kunstverein in Christiania. 1857 ausgeführte neue Oelskizze. Bes. Rentner Helmus, Münster i. W.

1840—1850 Gott Vater, Adam und Eva. Tuschzeichnung.

1849—1850 Altarbild für Altena: Madonna mit Kind. Oelgem. 1850: Wiederholung für Consul Böcker in New-York. 1851: In kleinerm Format für Bargmann, Elberfeld; jetzt America. 1851: Zeichnung für die Kunsthandlung Schulgen. 1857: Stich von Steifensand.

1851 Der Dichter Oscar v. Redwitz. Kreide. (?) Unvollendeter Stich im Besitz von Frl. M. Steifensand, Düsseldorf.

1851 Verkündigung. Oelgem. Fr. Bes. Frl. M. Christ, Coblenz.

1852 Verkündigung. In größerm Format. Kunsthalle in Düsseldorf.

1853 Das h. Abendmahl. Oelgem. Fr. Bes. Erzherzogin Sophie, Mutter des Kaisers Franz Joseph. In Kreide: Fr. Bes. Prinzessin Caroline Sayn-Witgenstein.

1854 Maria mit Kind, zu den Seiten die Heiligen Hedwig und Heinrich. Oelgem. Fr. Bes. Cardinal Viale Prela, Rom. 1855: Wiederholung. Fr. Bes. Fürstbischof Heinrich Förster von Breslau; jetzt im Dome daselbst.

1854 Maria mit Kind, wie im obigen Bild auf Goldgrund. Oelgem. Fr. Bes. Napoleon III. Dasselbe Bild mit Abweichungen (halbe Figur; Farbenänderungen) wiederholt gemalt. Ein Original im Besitze des Herrn Fridolin Bachem, Köln; ein anderes (nur Madonna?) kam durch eine Verloosung 1870 in Neuenahr nach Hamburg; ein drittes in der Galerie des Lord Bute, London. Eine kleinere, sehr ausgef. Wiederholung vermachte der americanische Millionair Reuben Springer vor einigen Jahren der Kathedrale zu Cincinnati.

1854 Rosenwunder der h. Elisabeth. Aquarell. Fr. Bes. Königin Elisabeth von Preußen.

1854 Vermählung Maria's. Aquarell für das Rheinland-Album. Fr. Bes. Kaiser Wilhelm I.

1855 Jesus in der Werkstätte des h. Joseph. Aquarell für die Fürstin von Hohenzollern.

1856 Christus und die Jünger zu Emaus. Oelgem. Fr. Bes. Bargmann, Elberfeld; jetzt in America. Ebenso Wiederholung 1857.

1857 Aquarell. Jesus in der Werkstätte des h. Joseph. Bes. Großherzogin von Baden [1]).

1858 Sacrament der Ehe, umgeben von den andern Sacramenten. Aquarell. Für die Königin Stephanie von Portugal.

1858—1861 Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes. (Auch „h. Familie" genannt.) Kleines Oelgemälde in America. 1860: Großes Oelgem. Fr. Bes. Fürstbischof Förster; jetzt Michaeliskirche in Breslau. Ausgef. Carton beim Akademiebrande zerstört. Phot. Verl. der Ph. Ges., Berlin [2]) (Bez. 1861.)

1858—1862 Carton Krönung Maria's für Marseille. Minder ausgeführter Carton mit dem obern und untern Theil: Apostel am Grabe, an beiden Seiten Heiligengruppen. — Vollständig ausgef. oberer Theil. Nationalgalerie in Berlin.

1860 Heimsuchung nach dem Fresco auf Apollinarisberg. Für Verloosung im Malkasten. (?)

1860 Zeichnung aus Dante für König Johann von Sachsen. Kreide.

1861 Portrait des Pfarrers Reinkens, Bonn. Kreide. (?)

---

[1]) Nach gütiger Mittheilung hängt das Bild im Schlafzimmer Ihrer Kgl. Hoheit und wird von ihr besonders geschätzt.

[2]) Photographischer Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

1861 Tochter von Franz Ittenbach auf dem Sterbebette. Kreide. (?)

1862 Vision der h. Hedwig. Groß: Altarbild zu Zadel bei Frankenstein. — Oelgem. in kleinem Format. Stich im religiösen Bilderverein.

1862 Heimsuchung. Oelgem. Beſ. Frau Katharina Bachem, Köln.

1862 Frau Hüffer, geb. v. Mallinckrodt. Oelgem. Landgerichtsrath Hüffer, Paderborn.

1863 Roſenwunder der h. Eliſabeth. Oelgem. Belgien. Klein in America (?). Farbenſkizze Commercienrath Pfeifer, Düſſeldorf. Kohlenzeichnung deſſelben Gegenſtandes geſchenkt für eine Londoner Kirche.

1866 Die h. Familie bei der Arbeit. Oelgem. Fr. Beſ. Commerzienrath Michels, Köln; jetzt Frhr. v. Schütz-Lerodt. Wiederholt für Kunſthändler Schauß. Klein nach Rußland. Ausgef. Farbenſkizze Landgerichtsrath Hüffer, Paderborn. Ausgef. Carton Kunſthandlung Schulte, Düſſeldorf. — Phot. Verl. der Ph. Union, München.

1866 Das jüngſte Gericht. Carton für Münſterkirche in Bonn. Vernichtet. Entwurf und Einzelſtudien.

1867 Pietà. Vollſtändig ausgef. Kreidezeichnung. 1869 größerer Carton in Kohle umgeändert, beim Akademiebrande beſchädigt; dazu Federzeichnung.

1869 Kirchhof in Neuenahr. Blei. Im Beſitz der Familie Lenné.

1869 Engelskopf. Beſ. Frau Hiltermann, Osnabrück. Wiederholung Commerzienrath Michels, Köln; jetzt Oberbürgermeiſter Kaufmann, Bonn. — Phot. Verl. der Ph. Union, München.

Ende der ſechsziger Jahre: Verſchiedene Compoſitionen für eine h. Familie. Eine Oberpfarrer Dr. van Endert, Zülpich.

1869—1872 Die h. Familie. Carton 1871 fertig. Fr. Beſ. Schauß in New-York. Oelgem. 1871—1873. Beſ. Lord Bute, Galerie, London. 1873—1874 kleines Oelgem., America. Aeußerſt ausgef. Kreidezeichnung 1875. Portrait Deger's (für Joſeph) 1870. — Phot. Verl. der Ph. Geſ., Berlin (1872, 1873, 1875 bez.). Stich von Kohlſchein.

1870 Portraitzeichnungen: Töchterchen des Künſtlers. — Lieutenant Lenné.

1871 Madonna von Lourdes. Kirche der Schweſtern der ewigen Anbetung in Lüttich.

1872 Madonna für Betſtuhl der Familie Wrede, Köln. Klein America. Phot. Verl. der Ph. Geſ., Berlin.

1873 Raphael und Dürer durch Blumengeranke, in dem allerlei Gethier und Putten, verbunden. Darüber: Soli Deo. Flurbogen-Aquarell im Hauſe des Künſtlers.

1874 Chriſtuskopf. Oelgem. Beſ. Major Lenné, Magdeburg. Wiederholung öfter: Schauß, America; Mr. Godwin, London. — Phot. Verl. der Ph. Union, München (1879 bez.).

1874—1876 Madonna vor der Grotte. Kreidezeichnung. Kunſtverein zu Münſter. Oelgem Galerie in Prag. Wiederholung America. — Phot. Verl. der Ph. Geſ., Berlin.

1875 Tochter des Künſtlers. Kreide.

1876 Frau Director Lenné. Kohle und Kreide. Beſ. Frau v. Rudloff, Wetzlar.

1876—1877 „Studien und Cartons und Vorbereitung für ein etwas umfangreicheres Bild und zwei der Vollendung nahe kleine Madonnenbilder" (Aufzeichnung des Künſtlers). Erſteres Bild Madonna knieend vor ſtehendem Kind, umgeben von einem Engelkranze. Vorhanden: Vorſtudien; Carton; zwei Farben-

skizzen (Historien- und Portraitmaler Sinkel, Düsseldorf; Frau Rechtsanwalt Bartels, Kassel).

1878 Madonna, gekauft von Fürst Rohan für Schloßkapelle in Sichrow (Vorwurf unbekannt).

1878—1879 Immaculata Conceptio. Oelgem. Grau in Grau. — In Farben Lord Bute. Zwei kleine Ausführungen in Farben, eine Bes. H. v. Schenck, Arnsberg. — Phot. Verl. der Ph. Ges., Berlin.

1879—1882 Altargemälde für St. Remigius in Bonn: Joseph und Jesus, Anna und Maria. Cartons. Oelgem. in kleinem Format 1881. — Phot. Verl. der Ph. Ges., Berlin. Stich für den religiösen Bilder-Verein. — Nicht ausgeführte Composition: Anna und Maria.

1883 Frau Professor Andreas Müller auf dem Sterbebett. Kohle. Bes. Familie Andreas Müller, Düsseldorf.

Anfang der achtziger Jahre: Himmelskönigin. Maria (gekrönt, nicht gekr.), mit Kind schwebend; unten Landschaft. Zeichnung der Maria: Geh. Rath Storck, Münster. Carton: Historienmaler Franz Müller, Düsseldorf. Kreidezeichnung: Dr. Heyder, Köln. Oelgem.: Justizrath Euler, Düsseldorf. Zwei kleine Ausführungen: Oberbürgermeister Kaufmann, Bonn; Bildhauer Reiß, Düsseldorf. — Phot. Verl. der Ph. Union, München.

Dito. Medaille: Allegorie der Kunst. Michel Angelo, Rafael und Dürer horchen auf ihre Töne. Kreide. Ingenieur Custodis, Düsseldorf.

Dito. Maria, Joseph und Jesus auf dem Wege nach Jerusalem. Kreide. Geh. Rath Paul Kaufmann, Berlin.

1882—1885 Großer Carton: Die h. Nacht. Bes. Phot. Ges., Berlin, Phot. Verl. — Oelgem. für Lord Bute 1886—1889. — Farbenskizze.

1883 Tochter des Majors Lenné. Kreide.

1884—1889 Christus und die Jünger zu Emaus. Altarbild für St. Remigius in Bonn. Farbenskizze 1884 Pfarrer Reinkens; jetzt Oberpfarrer Dr. van Endert, Zülpich. Cartons: Derselbe. — Phot. Verl. der Ph. Ges., Berlin.

1889—1893 Großer, ausgeführter Carton: Die Kirche. (Hierzu allein mehr als 50 Acte, vollständig ausgeführte Köpfe und Gewandstudien.) Beendet am 6. August 1893.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite.

Vorwort 5

I. Jugendzeit bis zum Antritt der italienischen Reise (1818—1839) 7

II. In Italien und auf dem Apollinarisberge (1839—1850) 21

III. Carl Müller in den Revolutionsjahren. Die ältern Staffeleibilder. Ernennung zum Professor (1848—1857) 48

IV. Getäuschte Hoffnungen. Die Marseiller und Bonner Cartons (1857—1870). 67

V. Die letzte Arbeitszeit. Leitung der Düsseldorfer Akademie (1870—1893) . . 83

VI. Die Düsseldorfer christliche Schule und Carl Müller's Bedeutung in derselben 101

VII. Carl Müller's Persönlichkeit 109

Anhang.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Carl Müller's 113

DATE DUE			

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

GAYLORD

Jahresberichte und Vereinsgaben ferner:

1887. I. **Aurel Adeodatus, Die Philosophie und Cultur der Neuzeit und die Philosophie des h. Thomas von Aquino. — Prof. Dr. Dittrich, Die mittelalterliche Kunst im Ordenslande Preußen.** 106 S. geh. M. 1.80.

II. **Franz Schauerte, Gustav Adolf und die Katholiken in Erfurt.** 96 S. geh. M. 1.80.

III. **H. Keiter, Joseph von Eichendorff.** Sein Leben und seine Dichtungen. 120 S. geh. M. 1.80.

Jahresbericht. 28 Seiten.

1888. I. **Dr. Franz Hettinger, Dante's Geistesgang.** 140 S. geh. M. 2.25.

II. **Dr. J. H. Schwicker, Peter Pázmány, Cardinal-Erzbischof u. Primas von Ungarn und seine Zeit.** 104 Seiten. geh. M. 1.80.

III. **Joseph Plaßmann, Die veränderlichen Sterne.** Darstellung der wichtigsten Beobachtungs-Ergebnisse u. Erklärungs-Versuche. 120 S. geh. M. 1.80.

Jahresbericht 16 Seiten.

1889. I. **P. August Schynse, Zwei Jahre am Congo.** Erlebnisse u. Schilderungen. Mit 7 Abbildungen. Herausgegeben von Karl Hespers. 104 S. geh. M. 2.

II. **P. Gabr. Meier, Süddeutsche Klöster vor hundert Jahren.** Reise-Tagebuch des P. Nep. Hauntinger O. S. B., Bibliothekar von St. Gallen. 130 S. geh. M. 1,80.

III. **Dr. Franz Falk, Die deutschen Meß-Auslegungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1525.** 64 S. geh. M. 1.20.

Jahresbericht 32 Seiten.

1890. I. **P. Aug. Schynse, Mit Stanley und Emin Pascha durch Deutsch-Ost-Africa.** Reise-Tagebuch. Herausgegeb. von K. Hespers. 1. u. 2. Aufl. 116 S. geh. M. 1,80.

II. **Dr. Fr. Falk, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520.** Mit 9 Facsimiles. 92 S. geh. M. 1.80.

III. **A. M. v. Steinle, Edward von Steinle und August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christl. Kunst.** Aus ihren Briefen geschildert. Mit 2 Kunstbeilagen. 104 Seiten geh. M. 2.—.

Jahresbericht 41 Seiten.

1891. I. **Leopold Kaufmann, Zehn Vorträge über Kunst von Maler Philipp Veit.** Mit einer Kunstbeilage: Bildniß des Malers Veit. 126 Seiten. geh. M. 2.—.

II. **Dr. Adalbert Ebner, Propst Joh. Georg Seidenbusch und die Einführung der Congregation des hl. Philipp Neri in Baiern und Oesterreich.** Ein Beitrag zur Kirchengeschichte Deutschlands im 17. und 18. Jahrhundert. 80 S. geh. M. 1,50.

III. **H. Keiter, Heinrich Heine. Sein Leben, sein Charakter und seine Werke.** 130 Seiten geh. M. 1,80.

Jahresbericht 60 Seiten.

1892. I. **Joseph Plaßmann, Der Planet Jupiter. Darstellung der wichtigsten Beobachtungs-Ergebnisse und Erklärungs-Versuche.** 112 S. geh. M. 1,80.

II. **Hespers, Karl, P. Schynse's letzte Reisen. Briefe und Tagebuchblätter.** 104 S. geh. M. 1,80.

III. **Dr. Freiherr von Hertling, Naturrecht und Socialpolitik.** 84 S. geh. M. 1,50.

Jahresbericht 52 Seiten.

1893. I. **Dr. J. P. Kirsch, Die christlichen Cultusgebäude im Alterthum.** Mit 17 Abbildungen. 104 S. geh. M. 1,80.

II. **Dr. Heinrich Weber, Der Kirchengesang im Fürstbisthum Bamberg.** 72 S. geh. M. 1,20.

III. **Nikolaus Paulus, Johann Wild. Ein Mainzer Domprediger des 16. Jahrhunderts.** 84 S. geh. M. 1,50.

Jahresbericht 43 Seiten.

1894. I. **Jul. Bachem, Die bedingte Verurtheilung.** 68 S. geh. M. 1,20.

II. **Dr. G. Schnürer. Die Entstehung des Kirchenstaates.** 116 S. geh. M. 1,80.

III. **Ludwig Schmitt, S. J., Johann Tausen, der dänische Luther. 1494–1561.** Zur vierhundertjährigen Feier seiner Geburt. 128 S. geh. M. 2.—.

Jahresbericht. 32 Seiten.

1895. I. **Prof. Dr. Wilhelm Schneider, Allgemeinheit und Einheit des sittlichen Bewußtseins.** 144 S. geh. M. 2,25.

II. **Dr. Albert Gockel, Das Gewitter.** 120 S. geh. M. 1.80.

III. **Dr. H. Cardauns, Die Märchen Clemens Brentano's.** 120 S. geh. M. 1.80.

Jahresbericht. 39 Seiten.

Die **Mitglieder** der Gesellschaft erhalten den **Jahresbericht** und die regelmäßig in jedem Jahre erscheinenden **Vereinsgaben**, die Theilnehmer den Jahresbericht gratis und franco zugesandt.

Die Mitglieder und die Theilnehmer erhalten die sämmtlichen auf Veranlassung der Görres-Gesellschaft veröffentlichten Schriften [**nicht** jedoch die Lieferungen des **Staatslexikons**] bei directem Baarbezug von dem General-Secretair der Gesellschaft zu zwei Drittheilen des Ladenpreises.

Die Vereinsgaben und Gelegenheitsschriften [**nicht** die vom Verwaltungs-Ausschusse erstatteten Jahresberichte] sind auch durch den Buchhandel zu beziehen.

*

Adresse des General-Secretairs: **Dr. H. Cardauns, Köln.**

„ der Geschäftsstelle: **J. P. Bachem, Köln.**

Im Auftrage der Görres-Gesellschaft herausgegebene Schrif

Cardauns, Dr Hermann, Konrad von Hochstaden, Erzb. von Köln (1238—61). **Festschrift** zur Vollendung seiner Kathedrale dem Hochw. Herrn Dr Paulus Melchers, Erzb. von Köln, gewidmet von der Görres-Ges. 1880. 176 S. Lex.-Format. Köln, in Commission bei J. P. Bachem. Preis: brochirt Mark 3,60. (Für Vereinsmitgl. und Theiln. M. 2,40.)

Franz, Dr Adolph, Die gemischten Ehen in Schlesien. **Festschrift** zum Bischofs-Jubiläum des Fürstbischofs von Breslau. 1878. 152 Seiten Lexicon-Format. Breslau, G. P. Aderholz' Buchhandlung. Preis: brochirt Mark 3,—. (Für Vereinsmitglieder und Theilnehmer Mark 2.—.)

Hipler, Dr Franz, Die deutschen Predigten und Katechesen der Ermländischen Bischöfe Hosius und Kromer. **Festschrift** zur Inthronisation des Erzbischofs Philippus von Köln. Köln 1885, in Commission bei J. P. Bachem. 180 S. Lex.-Format. Preis: brochirt Mark 4,—. (Für Vereinsmitglieder und Theilnehmer Mark 2,65.)

Die pseudo-aristotelische Schrift über das reine Gute, bekannt unter dem Namen **Liber de causis.** Im Auftrage der Görres-Gesellschaft bearbeitet von Dr Otto Bardenhewer. 1882. gr. 8°. (XVIII und 330 S.) In Commission der Herder'schen Verlagsbuchhandlung in Freib. Preis M. 13.50. (Für Vereinsmitgl. und Theiln. M. 9,—.)

Historisches Jahrbuch. Redigirt von den Prof. Dr H. Grauert, Dr L. Pastor u. Dr G. Schnürer. I.—16 Band, 1880—1895, zu 4 Heften gr8°. 17 Band, 1. u. 2. Heft, 1896. In Commission der Herder'schen Buchhandlung in München. Preis pro Jahrg. 12 M. (Für Vereinsmitglieder und Theilnehmer 8 M.) Einzelne Hefte M. 3,50.

Jahresbericht der Section für Philosophie 1883. 116 Seiten groß 8°.
Inhalt: 1. Glossner, Dr M., Die objective Bedeutung des aristotelischen Begriffs der realen Möglichkeit. — 2. Schütz, Prof. Dr, Die vis aestimativa s. cogitativa des h. Thomas von Aquin. — 3. Gutber, Dr Constantin, Ueber den Ursprung des Lebe — 4. Schneid, Prof. Dr, Die Objectivita der äußern Sinneswahrnehmung gegenüber der neuern Physiologie. Preis: Mark 1,80. (Für Vereinsmitglieder und Theilnehmer M. 1,20.) In Commission bei J. P. Bachem in Köln.

Jahresbericht der Section für Philosophie 1884. 108 Seiten groß 8°.
Inhalt: Vorbemerkung. — 1. Das Système de la nature und die moderne Philosophie. Vortrag von Dr Bach, Prof. in München. — 2. Ueber das philosophische System von Hermann Lotze. Vortrag von Dr Carl Braig, Stadtpfarrer in Wildbad. — 3. Gefühl und Gefühlsvermögen. Beitrag von Dr Al. Schmid, Professor in München. — 4. Einige Gedanken über Metaphysik und über ihre Entwickelung in der hellenischen Philosophie. Von Dr Cl. Baeumker, Professor in Breslau. Preis: M. 1,80. (Für Vereinsmitgl. und Theilnehmer M. 1,20.) In Commission bei J. P. Bachem in Köln.

Staatslexikon. Heft 1—40. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. 1887—95.

Philosophisches Jahrbuch. Herausgegeben von Dr Const. Gutberlet, Professor an der philos.-theol. Lehr-Anstalt in Fulda, und Dr Jos. Pohle, Professor an der kath. Universität in Washington (America). I. bis VIII. 8°. Fulda 1888—1895 IX., 1. u. 2 Heft, 1896. Druck und Commissions-Verlag, der Fuldaer Actien-Druckerei.

Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte. In Verbindung mit ihrem historischen Institut in Rom herausg. von der Görresgesellschaft. Paderborn, F. Schöningh. Lex.-8. I. Prof. Dr. Dittrich, Nuntiaturberichte Giovanni Morone's vom deutschen Königshof (1539, 1540). 1892. — II. Dr. Ehses, Römische Documente zur Geschichte der Ehescheidung Heinrich's VIII. 1893. — III. Prof. Dr. Kirsch, Die päpstlichen Collectorien in Deutschland während des 14 Jahrhunderts. — IV. Dr Ehses und Dr. Meister, Die Kölner Nuntiatur. 1895.

Die Redaction der regelmäßig erscheinenden Gratis-Vereinsgaben (nicht der sonstigen Vereinsschriften) ist Herrn Dr. Hermann Cardauns in Köln, in Verbindung mit einer aus Vorstandsmitgliedern zusammengesetzten Commission, übertragen worden. Alle auf die Vereinsgaben bezüglichen Briefe und Sendungen bitten wir an genannten Herrn nach Köln, Marzellenstraße 22, zu adressiren.

Der Verwaltungs-Ausschuß.